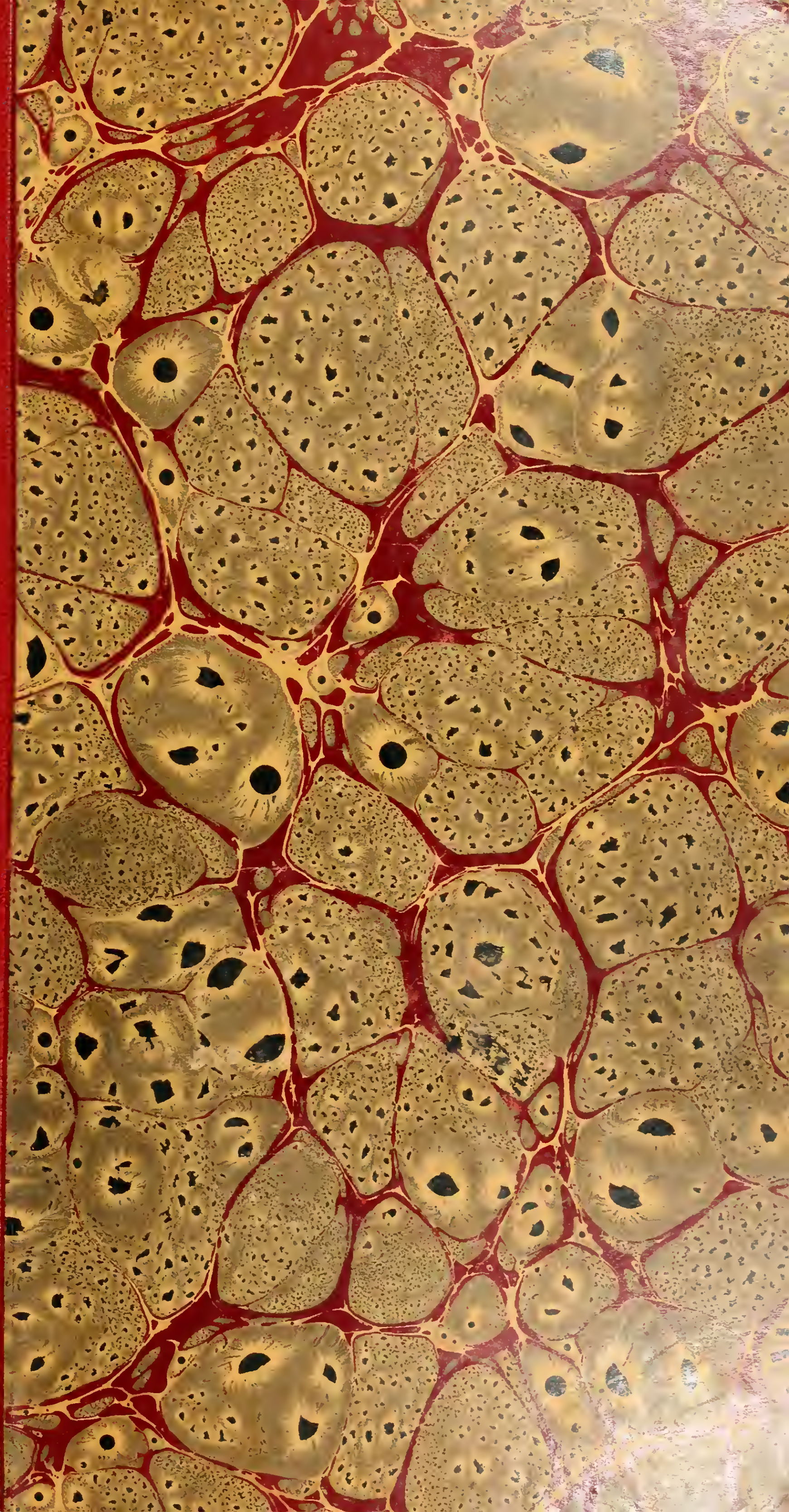






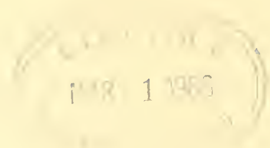
LA REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome VIII. *Juillet-Décembre 1900.*

LA REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

Directeur : *JULES COMTE*



PARIS

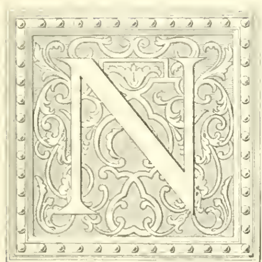
28, rue du Mont-Thabor, 28

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

LA PEINTURE

I

L'ÉCOLE FRANÇAISE[1]



Nous voici devant Ingres. Celui-ci se distingue essentiellement de ses maîtres et de tous ses confrères. Il n'a le goût ni des faits antiques, ni des faits contemporains; il dédaigne les idées; il n'est pas sensible à la poésie d'un sourire, à l'enveloppante caresse d'un rayon ou d'une ombre, comme Prud'hon. Ce qui le travaille jusqu'à la passion, c'est la rectitude, la forme incisive et juste du dessin. Ses petits tableaux à costumes, l'*Entrée de Charles V à Paris* et *Françoise de Rimini* sont des gageures de technicien-dessinateur, foncièrement sceptique. Son *Vœu de Louis XIII*, grand tableau grave et froid, emprunté à la cathédrale de Montauban, nous décèle en lui une préoccupation particulière, mais qui ne change rien à sa méthode esthétique. Dans les petits ouvrages que nous venons de citer, il traite avec une savante indifférence et un très grand soin du détail un thème à la Jehan Foucquet (le *Charles V*) ou l'un de ces sujets de romance par lesquels les artistes, dès longtemps excédés de l'idéal classique, essayaient de s'en distraire. On n'avait pas plus, en somme, renoncé aux formes des primitifs qu'à celles des anciens. La nouveauté du *Vœu de Louis XIII*, c'est l'hommage rendu à Raphaël et, pour ainsi parler, son admission au rang des Antiques. La tradition du maître

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 juin 1900, t. VII, p. 409.

d'Urbin est proclamée légitime source inspiratrice : nous ne sortons pas, comme on voit, de l'esthétique des adaptations. L'œuvre d'art continue à naître des œuvres d'art antérieures au lieu de jaillir de la vie sincèrement observée. Ingres croit aimer la nature parce qu'il fait assidûment poser des modèles ; il n'aime, en fait, que le dessin. Par ce point, ses tableaux le restituent aussi loin de David, dont il a suivi les leçons, que de Raphaël dont le génie le frappe et l'enchante d'un certain principe de formules plastiques. Notons que son culte pour l'auteur de la *Dispute du Saint-Sacrement* ne détruit et même ne modifie en lui rien d'essentiel résultant de son éducation. Qu'on se rappelle l'une après l'autre ses plus importantes compositions, *Thétis implorant Jupiter*, *Homère déifié*, *l'Apothéose de Napoléon*, *Saint Symphorien*, *Œdipe et le Sphinx*... On y trouvera, sous une interprétation toujours très voulue et très forte, tous les éléments de l'art davidien transformés, mais parfaitement reconnaissables et combinés avec quelques autres. Partout le maître se réfère aux conceptions du passé, se défie de son imagination, dépense un savoir technique immense et une volonté acharnée à réaliser son factice programme. Sans aucun doute, la tenue est toujours très noble et des figures apparaissent très belles en leur façon et en leur silhouette ; mais l'aspect des œuvres reste le plus souvent glacé. Le peintre a renoncé aux pâtes grasses, à l'acquis flamand qui avait traversé la fin du XVIIIe siècle et, malgré tout, persistait à quelques égards en David. Son apport personnel est uniquement dans le style et la tranchante autorité du trait. Son dessin n'a nul besoin de la couleur. Les combinaisons d'arrangement n'ont été calculées que pour motiver et faire dominer avec énergie l'affirmation linéaire. L'art des tableaux d'Ingres est un art de laborieuse et complexe invention, plein d'admirables qualités d'exécution graphique et voué à rester morne, étant sans émotion naturelle.

Heureusement, comme les nécessités de la vie imposent, en certains cas, à l'artiste le devoir d'observer, le sens du dessin conduit Ingres, dans ses portraits, à des transcriptions d'humanité singulièrement frappantes. Le Salon centennal renferme un petit portrait de Mme de Vaucay, en toilette de soirée œuvre de proportions miniaturales, mais d'une rare concentration de vérité. Nombre d'effigies du maître nous retiennent à divers degrés, quoiqu'il s'y rencontre parfois des formules, notamment dans le dessin des bouches féminines. Mais au-dessus de tout il sied de mettre le portrait de Mme de Senones,

du musée de Nantes. En fourreau de velours rouge grenat rehaussé de nœuds de satin blanc, déjetée sur un sopha, la gorge opulente et molle sous la fine gaze qui la voile et la fraise de dentelle au cou, les doigts chargés de bagues, des médaillons et une petite croix d'or à la ceinture, au bout d'une chaîne, la placide créature lève sur nous ses yeux clairs d'être instinctif, alangui de quiétude. Toute une nature de femme, toute une biographie se condensent en



MANET. — UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRE (appartient à M. Pellerin).

cette figure. A quoi bon chercher midi à quatorze heures et se perdre en dissertations? Il ne s'agit pas de raisonner sur la vie et de peindre les choses d'après des raisonnements. C'est la vie qu'il faut observer en elle-même et rendre scrupuleusement. En traduisant ce qu'il voit, un grand artiste traduit ce qu'il sent et ce qu'il porte en soi. Il arrive ainsi à donner à l'œuvre d'art son signe décisif et définitif. Il l'empreint pour toujours du sceau d'un moment, d'un pays, d'une race. On peut regarder, auprès des portraits d'Ingres, le portrait en buste de Mme Granger, forte femme aux lèvres épaisses, coiffée d'un turban blanc, d'une expression tranquillement et impérieusement voluptueuse, peint par son mari. Ce Granger nous est mal connu. Nous lui devons au moins un chef-d'œuvre.

V. — Ce n'est pas ici le lieu d'étudier les origines du romantisme. Les tendances anti-classiques qui aboutirent au mouvement esthétique improprement dit de 1830, mériteraient d'être prises de loin. On a pu voir plus



RENOIR. — LA LOGE (appartient à Mme A. L. Aude)

haut par de simples titres de tableaux que de nombreux peintres réputés ne pensaient pas, même au temps de David, forfaire à la dignité de la peinture « historique » en peignant des sujets de l'histoire ou de la légende épisodique des siècles anciens. S'ils n'eurent pas assez de talent et de netteté pour imposer leurs vues, le fait de leurs tentatives réitérées reste hors de cause. L'ou-



FUNÉRAILLES D'UN CHEF (appartient à M. Avice)

verture du musée des monuments français aux Petits-Augustins, organisé par Lenoir en 1791, avait provoqué un élan d'études sur le moyen âge. Des élèves de David se prirent de goût pour le décor gothique. Granet devint un vraiment remarquable peintre de cloîtres, de monastères, de salles de châteaux et de prisons qu'il animait d'épisodes religieux ou historiques. Il alla, par la suite, jusqu'à peindre des intérieurs modernes, avec de petits personnages de son temps — par exemple sa *Salle d'asile* qui figure à l'Exposition. Sa patience minutieuse s'attachait à résoudre les délicats problèmes du clair obscur et de l'atmosphère intérieure qui avaient passionné les Hollandais et dont plus d'un petit peintre du XVIII[e] siècle s'était préoccupé. On a bien fait de grouper devant nous une série d'études de cet honnête artiste, élève de David et développé en dehors de l'influence de son maître. J'ai plaisir à constater qu'il doit sensiblement sa vocation spéciale aux Petits-Augustins ; mais nous discernons en lui, par surcroît, un des liens les plus intéressants du passé à l'avenir. A la fin du siècle où nous sommes, les questions d'enveloppe lumineuse solliciteront tous les peintres, et la peinture sera presque déchargée des opacités et des tons neutres conventionnels.

A côté de Granet, Revoil, Fleury Richard, le comte de Forbin, Vernay, Du Perreux et d'autres cultivèrent à qui mieux mieux « le genre chevaleresque ». Des spécimens de leur production nous arrêtent, çà et là, dans les musées de province. Bien qu'ils nous fassent généralement sourire, il eût, je crois, convenu de leur ouvrir une petite place, au palais des Beaux-Arts, à titre documentaire. Ce n'est pas assez d'une toile de Granet et de l'*Entrée de Charles V à Paris* d'Ingres, pour nous renseigner sur des aspirations auxquelles, peu à peu, de hauts esprits s'intéressèrent. Chateaubriand chanta le gothique ; Victor Hugo devait, bientôt, l'exalter avec énergie. Je n'ignore pas que les romanciers secondaires et les faiseurs de romances sentimentales créèrent la vision d'un moyen âge « troubadour » et « dessus de pendule ». Ce fut, dans la peinture, en petit celui de Revoil, en grand celui de Menjaud et d'un Blondel. La Restauration aima et protégea la mode gothique, telle quelle, à raison des souvenirs de la monarchie. On oublie trop, pourtant, que l'état d'esprit d'où surgit le romantisme répondait à un besoin autrement large et autrement puissant que la « moyenâgerie ». C'était la liberté des idées et des expressions que l'on poursuivait. L'art classique symbolisait l'oppression intellectuelle. Il fallait donc en finir avec lui. Pour l'assaillir toutes les armes semblèrent

bonnes. Le bric-à-brac du plus faux moyen âge fut triomphalement utilisé.

Au demeurant, le premier qui monta à l'assaut n'était rien moins qu'un adepte du bric-à-brac. Je parle du très grand Théodore Géricault. Dès 1813, il exposait le portrait du lieutenant de la garde Dieudonné, calme sur son cheval cabré, qui fixa l'attention de David lui-même. Ce furent, ensuite, son *Cuirassier blessé*, son *Radeau de la Méduse*, ses *Courses de chevaux*, sa *Diligence de Sèvres*, son *Maréchal ferrant*, son *Four à plâtre*. Le domaine où il s'affirmait s'étendait ainsi de l'héroïque au familier de la vie moderne. Géricault admirait l'antique : il lui est arrivé de marquer cette admiration en diverses études ; mais il ne se voulait esclave d'aucun formulaire, ayant la nature devant lui. Un voyage en Italie lui fit comprendre la valeur des maîtres italiens sans le soumettre à leurs doctrines. Peut-être eut-il un peu trop de goût pour les tons noirâtres du Caravage. Techniquement, ce puissant peintre, si fougueux, si libre et si épris des belles pâtes, abusa du bitume de Judée. Son rêve était de peindre quelques vastes tableaux d'une forte signifiance humaine : entre autres, l'*Ouverture des portes de l'Inquisition en Espagne par les Français* et la *Traite des noirs*. La mort le prit trop tôt. Il n'importe ! Théodore Géricault avait proclamé la liberté de l'artiste. On voit de lui, à l'Exposition, une esquisse de la *Méduse*, une vaillante ébauche de portrait de David d'Angers, une étude de militaire, un épisode de courses. Pas ombre de « genre moyen âge » en son romantisme glorieux.

Avec Delacroix, le moyen âge intervient, mais il n'intervient pas seul. Les sujets de l'antiquité le tentent ; les sujets de la guerre de l'indépendance grecque le transportent ; les spectacles de la vie orientale l'émeuvent et le ravissent. On le voit peindre les chevaux et les fauves, la fable et la religion, le rêve et la réalité. De cette diversité de données se déduit cette conclusion : les sujets sont pour lui les véhicules de la pensée, les cadres indispensables pour peindre ce qu'il voit, ce qu'il sait et ce qu'il sent, le monde et son opinion sur le monde. L'entière intellectualité de son époque est en son œuvre. Si Ingres réagit contre des contingences esthétiques au nom de la forme pure, Delacroix s'est armé contre l'académisme au nom de la passion et de la couleur. Trop imbu de littérature, sa peinture se fait, souvent, à l'excès, littéraire, shakespearienne, byronienne. Les visions de Walter Scott l'obsèdent ; les scènes du *Faust* de Gœthe le font tressaillir. Mais il ne peint pas que des épisodes de livres : il peint *La justice de Trajan* et *L'entrée des Croisés à Cons-*

tantinople, *L'empereur du Maroc entouré de sa garde* et *La Liberté sur les barricades*, *La tête de Boissy d'Anglas présentée à la Convention au bout d'une pique* et *Le massacre de Scio*. On peut lui reprocher de n'avoir pas toujours travaillé suffisamment d'après le modèle, « craignant, disait-il, de refroidir l'élan de ses héros ». Avec ses incorrections, il émeut profondément ; les fautes s'annulent ; on est subjugué. En Orient, le pittoresque l'incite plus qu'en Occident à regarder les mœurs, et son admirable couleur s'affine et s'attendrit. Combien ses *Femmes d'Alger* sont exquises ! Par surcroît, ses peintures déco-



JULES BRETON. — LE PARDON A KERGOAT

ratives illuminent les murailles qu'elles revêtent. Voyez le plafond de la galerie d'Apollon, au Louvre. Voyez les décorations de Saint-Sulpice, du Luxembourg et du Palais-Bourbon. L'œuvre colossal de cet homme est représenté aux Champs-Élysées par une douzaine de morceaux environ : un grand *saint Sébastien*, qui n'est point de ses chefs-d'œuvre ; une *Grèce pleurant sur les ruines de Missolonghi*, un peu bien artificielle ; une allégorique *Assemblée de comédiens et de bouffons* dans un paysage vert et tourmenté, composition shakespearienne et peinture puissante ; de délicieuses *Femmes d'Orient dans une maison arabe* ; un petit *Bon Samaritain* en robe rouge d'une couleur superbe et un tragique blessé buvant, à plat ventre, l'eau d'un ruisseau. Après Delacroix, l'indépendance du peintre est définitivement acquise. Chacun

est libre de ses visées. Il n'y a plus un « grand art » et un « petit art ». Il y a l'art un et multiforme.

Je n'aperçois pas dans le romantisme le « moyenâgisme » exclusif dont



[illegible]. — Portrait de Mlle de S. V...

on parle toujours. On put, quelquefois, emprunter des anecdotes plus ou moins « truculentes » à nos vieux chroniqueurs, empanacher des personnages, déployer un grand luxe de ferraille. On jeta surtout cette friperie à la tête des classiques. En réalité, l'on poussait en des sens très divers. Les peintres en renom, qui avaient conquis la liberté, ne manquèrent que de génie (sauf



MES DEUX FILS

Delacroix pour profiter de leur conquête en faisant des chefs-d'œuvre. Je me trompe : ils manquèrent aussi d'une idée centrale, nette et dirigeante. Leur doctrine, purement négative, ne concluait à nul principe d'art. On avait démoli la Bastille ; on ne savait que s'agiter sur le terrain, mal déblayé encore, où elle s'était dressée. Il n'y eut point, à proprement parler, d'*école romantique* ; il n'y eut qu'une mêlée d'artistes plus ou moins doués, plus ou moins habiles, livrés à tous les hasards, se débattant en pleine anarchie, sans une commune vue sur les rapports de l'art, de la nature et du monde vivant. Beaucoup rêvaient exclusivement d'une grande imagerie pittoresque, à sujets historiques.

Ce fut le cas d'Eugène Devéria, coloriste artificiel, praticien expéditif et dénué de puissance. Rien ne le prouve mieux que ses deux esquisses exposées aujourd'hui : *Christophe Colomb reçu à la Cour d'Espagne après sa découverte* et *Louis-Philippe prêtant serment devant les chambres le 9 août 1830*. Ce fut le cas, pareillement, de Paul Delaroche, comptant sur le caractère dramatique et la mise en scène mélodramatique de ses données pour intéresser le public à ses toiles. Au même idéal, mais avec plus de recherche de concentration et une exécution plus solide, se rangera Robert Fleury, l'auteur de *Jane Shore accusée d'adultère*... — D'autres se tourmentent d'intentions poétiques : par exemple, Ary Scheffer, esprit vague, inquiet, ballotté entre le dramatisme de Delacroix et le mysticisme de l'Allemand Overbeck, et, progressivement, ramené par son idéalisme vers le style d'Ingres. Nous avons sous les yeux, son petit tableau fantastique d'après la ballade de Bürger *Les morts vont vite* et l'esquisse de sa *Françoise de Rimini dans le cercle des voluptueux*. D'autres auront usé toutes leurs forces à poursuivre un compromis entre la peinture des vieux maîtres italiens et le besoin d'action et de drame des temps nouveaux : tel Sigalon, le peintre de l'*Athalie*, pleine de beaux morceaux et de « formules » du musée de Nantes. Certains, comme Couture le peintre si franchement doué des *Romains de la décadence*, faute de regarder la vie en face, resteront impuissants à s'affranchir. D'autres se rapprochent de la vérité dans un ordre de sujets pittoresque et, pour le reste, se plient au convenu : ainsi Schnetz, dont les *Scènes italiennes*, plus grandes, plus fermes et plus vraies que celles de Léopold Robert, qu'elles ont précédé, annoncent les épisodes italiens de M. Bonnat, en sa jeunesse. D'autres, enfin, et les plus nombreux, se laissent aller à la dérive et s'affadissent à plaisir : voyez Ziégler et sa fade *Pluie d'été*. Je connais, de même, de Louis Boulanger, à Tarbes et à Tou-

louse, une *Mondaine* et *Trois amours poétiques*, bien faits pour la chromolithographie des boîtes à bonbons. En la peinture militaire, Horace Vernet se comporte en chroniqueur de circonstance, adroit, expéditif, montrant les choses en surface, sans jamais insister sur rien d'essentiel. Cet habile producteur à la volée, s'est, d'ailleurs, hasardé tour à tour dans le sens de tout le monde. Avec *Raphael et Michel Ange au Vatican* et *Judith et Holopherne*, il sacrifie au romantisme : avec *Mazeppa*, il se fait classique. La conséquence de cette anarchie est qu'on finit par se retourner en masse du côté d'Ingres. Ary Scheffer lui a fait amende honorable en sa *Sainte Monique*. Delaroche lui rend hommage en son Hémicycle de l'École des Beaux-Arts. Decamps, le brillant et fantaisiste Decamps à la fois paysagiste, peintre de sujets populaires, orientaliste, réaliste et rembranisant, en est venu à s'agenouiller devant le *Saint Symphorien*. Horace Vernet, en 1855, déclarait Ingres « le plus grand artiste du siècle », bien qu'il dessinât « comme un ramoneur », que tous ses tableaux fussent « en pain de seigle », qu'il ne sût pas « agencer ses figures » et qu'il peignît « d'après le mannequin ». Au total je m'explique fort bien ce mouvement rétrograde. Le maître du *Vœu de Louis XIII* et du *Saint Symphorien* représentait, au moins, un principe. Le romantisme n'avait vécu que d'aspirations. Il avait fait la liberté et n'avait pas appris aux artistes le parti qu'ils en pourraient tirer. Vers 1850, on était las des incohérences.

Le plus attachant des peintres romantiques ou romantisants (toujours Delacroix excepté), c'est Théodore Chassériau. Il a passé par l'atelier d'Ingres ; il s'est échauffé à la flamme de Delacroix. Sa production est variée et même composite. On a dit de sa couleur qu'elle a « quelque chose d'indou ». Mais, Chassériau avait un sentiment poétique puissant qu'il trouvait moyen d'accuser jusqu'en des éléments d'emprunt. Son allégorie monumentale de *La Paix*, arrachée en partie des murs incendiés de la Cour des Comptes et présente ici, a pu faire réfléchir Puvis de Chavannes. Son portrait de ses deux sœurs, en robes d'un jaune cuivré, avec des châles rouges, debout, côte à côte, sur un fond vert, est d'une franchise naïve, éminemment touchante. Sa *Vénus anadyomène*, nue, nouant ses blonds cheveux, exhale un charme particulier. J'aime aussi son petit tableau de *Desdémone*, vêtue de blanc, ajustée par une servante en vêtement rose. La scène est traitée avec une fantaisie discrète, une simplicité quasi populaire, qui me fait penser par avance à quelques figures de M. Cazin. Il sied de rappeler que le tour d'imagination

mystique et mystérieux de Chassériau a influencé Gustave Moreau : le peintre du *Jeune homme et la Mort* et de la *Mort d'Orphée* me l'a répété plus d'une fois. On ne doit pas ignorer, non plus, que ses colorations, tout ensemble ambrées et nacrées, ont laissé leur trace dans l'œuvre de Fromentin, qui en a transmis l'amour à ses disciples, MM. Henry Lévy et Ferdinand Humbert.



H. GERVEX. — LES FONDATEURS DU JOURNAL « LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE »
(Appartient à M. J. Reinach).

Chassériau, pour tout dire, est un de ces rares artistes qui sortiront grandis de ce Salon centennal.

VI. — Si l'on veut juger de la force qui vient aux artistes de la possession d'un principe juste, qu'on s'arrête au groupe des paysagistes dits de 1830 et de leurs élèves immédiats. L'histoire du paysage en ce siècle peut être résumée en quelques mots. Au début, il existe à peine. David n'y voit qu'un genre inférieur, moins digne encore que la peinture « de genre » d'être encouragé. Cependant, il se rencontre un vieil artiste, qui ne meurt qu'en 1803, Lazare Bruandet, pour étudier consciencieusement, en la forêt de Fontainebleau, des structures d'arbres. C'est de lui que parlait Louis XVI, s'écriant après une

journée de chasse : « Je n'ai vu absolument rien que des sangliers et Bruandet ». On ne prêta, du reste, nulle attention aux essais de ce brave homme, non plus qu'aux études de Louis Moreau, qui cherchait la fraîcheur de la lumière, et de Michel (de Montmartre), amoureux de la nature forte et sauvage. Le paysagiste le plus en renom avant 1810 est Louis Demarne, représenté, au palais des Beaux-Arts, par un *Canal bordé d'arbres*, avec des figurines. J'ai vu, au musée de Cherbourg, des toiles intéressantes de ce Demarne, en qui survit quelque chose de la tradition flamande, mais qui a trop peint sur porcelaine, à la manufacture de Sèvres, pour n'avoir pas gardé souvent à ses paysages l'aspect porcelaineux. Le « davidisme » entraîne le développement du *paysage historique*, avec les Valenciennes, les Aligny et les Bertin. Je ne sais point de forme d'art plus conventionnelle et plus fausse. Voici pourtant qu'un homme admirable, Camille Corot, revient naïvement des conceptions académiques à la vérité des choses dans l'enveloppante clarté de l'air.

Plusieurs peintres, à peu près au même moment, opinent qu'il est fâcheux de peindre, comme Bertin, de fines études en plein air et de mauvais tableaux d'arrangement à l'atelier. Leur conclusion se formule ainsi : « Peignons nos tableaux sincèrement, d'après nature. » Ces indépendants se nomment Paul Huet, à qui la vue de paysages de l'anglais Constable a ouvert les yeux, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Cabat, Ch. de la Berge, Jean-François Millet... Leur principe est très simple : peindre ce qu'ils voient, comme ils le voient, selon leur émotion. Ce principe est d'une fécondité infinie et favorise l'individualité de chaque artiste au lieu de la déprimer, par cela qu'il met incessamment le peintre en face de la diversité des spectacles réels. A ceux que j'ai cités s'ajoutent Daubigny, Diaz, Troyon, Chintreuil. Chacun marche dans sa voie et donne sa note. Corot voit la nature d'un œil de tendresse ; Dupré est rude et fort ; Rousseau aime les terrains largement établis, les arbres francs, les effets arrêtés ; Millet célébrera, en sa langue austère jusqu'à l'âpreté, la glèbe et le pâturage, le crépuscule et l'arc-en-ciel, et fera la synthèse de la vie du paysan ; Daubigny se plaira au bord des rivières, dans les vallées humides et grasses, parmi les guérets verts et fleuris ; Chintreuil prendra pour lui de l'espace et se préoccupera des sensations intimes et fugitives. La grande école du paysage français est fondée : elle s'étend en se ramifiant avec une variété merveilleuse. Elle a de fiers maîtres et de charmants petits maîtres. On a formé de leurs



PANDORE

œuvres, à l'Exposition, des panneaux qu'on voudrait transporter intégralement au Louvre.

Insistons sur le fait de l'appel au renouveau qui nous est venu de l'école anglaise. Dès 1822, la présence d'aquarellistes anglais comme Bonington, Robson et Copley Fielding, est signalée au Salon du Louvre. Deux ans après, à ces artistes se joignent Harding, John Varley et Samuel Prout, tous aquarellistes, et le vaillant Constable envoie à Paris des tableaux. William Reynolds, passa plusieurs années parmi nous, à graver et à peindre. La jeunesse est vite touchée de la sincérité de cet art libre, un peu sauvage, et toujours vrai, sans nul système de composition ou de coloration. C'est à la nature de fournir à la fois les sites et les effets. L'imprévu se décèle partout dans les dispositions, les accidents, les perspectives, les végétations, et suivant les états de la lumière qui exalte les tons ou les apaise sous la fluidité des gris. Mais qui avait, auparavant, fait ces constatations en France ?

De toute la pléiade, l'homme le plus naïvement personnel et le plus exquis est Corot. Paysagiste, il a eu pour élèves Daubigny, Chintreuil, Français, moins spontané, et cet aimable Lépine, dont on nous montre trois *Vues de Paris* ravissantes. Quelque chose de Corot est allé jusqu'à Jongkindt, ce Hollandais subtil, ami des lumières décomposées et des reflets, de qui les expériences heureuses ont tant servi à Boudin, à Lépine, à Claude Monet, aux premiers impressionnistes. Mais Corot est aussi un peintre de figures, unique en son genre, sans imitateur, tout original. Ses études d'atelier, ses petites ouvrières simplettes, endimanchées ou en robe grise, me font penser à certaines figures de Van der Meer de Delft qu'il n'a sûrement pas connues.

Millet a été le père des peintres de paysans, depuis M. Jules Breton jusqu'au pauvre Bastien Lepage, mort si jeune, et jusqu'à M. Lhermitte. J'ai entendu Puvis de Chavannes s'écrier, un jour, devant un laboureur de Millet, aux simplifications puissantes : « Millet a dégagé la profonde humanité active dans l'homme vrai. » — Brascassat et surtout Troyon peuvent revendiquer, pour leur part, la postérité des peintres d'animaux, sans exception. J'ajoute que tous ces peintres ont aimé la facture large, entièrement exempte de mièvrerie. Un seul, de La Berge, a poursuivi la chimère du détail minutieux gardant son effet à distance. Une mort prématurée ne lui a point permis de reconnaître son erreur. Mais la ferveur de sa recherche ne saurait être oubliée. Cabat, parti presque de la même idée, a sombré dans l'académisme.

Je ne vois pas, dans le groupe glorieux, un grand peintre de la mer. Plusieurs, comme Corot, Jules Dupré et Daubigny, on fait, à l'occasion, de très belles marines; aucun n'a livré tout son cœur à l'Océan. Je ne parle pas d'Eugène Isabey : c'est un fantaisiste, un dresseur d'amusants décors, non un paysagiste. Sa *Vue de Dieppe* ne m'attirera, sur ce point, un démenti de personne. Non que je nie la verve du peintre : il a de rares qualités d'entrain et une couleur très vive, allumée aux étincelles de Bonington, mais il se dérobe au vrai là où il faut essentiellement de la vérité. Qu'on nous montre ses petites scènes capricieuses, jouées par des personnages de contes de fées, en habits cousus de pierres précieuses; ses *Marines* n'ont plus rien pour nous. Quiconque a peint la nature en dehors du réel a fait une tâche vaine.

Nos maîtres du XIX siècle ont placé leur art sur le terrain où il convient de le laisser. Ils ont aimé le sol et le ciel de chez eux, mais leur principe d'observation leur a donné la clef des prestiges universels et quelques peintres en ont fait l'expérience au dehors : tel Marilhat, ou, plus généralement, tels les orientalistes. Le monde éclate alors aux yeux dessillés, en son unité et sa variété souveraines. Decamps a vu l'Asie Mineure d'un œil qui se plaît trop au jeu des fusées pour n'en pas voir partout. Delacroix a senti la pénétrante poésie de l'ambiance. Les paysagistes nous ont appris à ne plus détacher un homme de l'air de son pays. Ils nous ont rendu un prodigieux service artistique. Le jour où les peintres d'histoire et de mœurs se seront décidés à montrer l'être humain en ses actions multiples avec le même esprit vivant que les paysagistes montrent les choses individualisées et enveloppées, accomplissant leur fonction propre et participant, chacune à un degré particulier, à l'existence totale, ce jour-là, sans contredit, l'art jouira de sa liberté plénière. Il exprimera le génie des temps et l'âme sensible des régions.

VII. — Le beau livre qu'un grand écrivain pourrait écrire à raconter par le menu, série par série, les acheminements de la peinture en ce siècle! Après avoir constaté que le romantisme a établi en droit la liberté de l'artiste sans parvenir à déterminer le principe essentiel qui, seul, assure et féconde l'exercice de la liberté, avant d'aborder la question du réalisme, il se demanderait ce qu'est devenue l'intime faculté française de l'observation des mœurs. Sa part dans la « grande peinture » est très faible, il tournerait donc ses regards vers les petits tableaux. De ce côté son enquête aboutirait à peu près à ceci : aux dernières années de la Révolution on peint encore des scènes

populaires sentimentales, plus ou moins rappelées de Greuze. C'est le cas de Martin Drolling, à Paris, de Gamelin, à Carcassonne, de Roques, à Toulouse, et d'une foule de peintres locaux [1]. Le vieux Drolling, bonhomme obscur, à demi hollandais, touche soigneusement, un peu sèchement, de petits portraits, peint des intérieurs modestes ou des cuisines, avec d'humbles personnages, ou fait manger des soupes de pauvres à des enfants de gens de



A. AGACHE. — FANTAISIE.

rien contre des pans de murs de faubourg, éclairés d'une lumière ambrée. Boilly retrace des épisodes de la rue, des distributions de vivres, des entrées de spectacles gratuits, des rassemblements agités, des choses typiques rencon-

[1] Il y aurait intérêt à étudier l'œuvre des peintres provinciaux de la seconde moitié du XVIIIe siècle et de la première du XIXe. Cette étude démontrerait combien l'extrême centralisation avait fait des villes de province des milieux funestes au développement des personnalités. Je n'ai point de données sur Dominique Doncre, d'Arras, dont l'exposition centennale nous fait voir un bon portrait de femme en bleu, du caractère des peintures de mœurs bourgeoises du XVIIIe siècle, et j'ignore si cette jolie toile répond à l'ensemble de sa production. Pour Jacques Gamelin, de Carcassonne, et Joseph Roques, de Toulouse, je suis plus avancé. Tous deux ont eu une production des plus inégales, où toutes les formules ont leur part. Tous deux ont peint avec talent des sujets familiers et ont dû tenir boutique de tableaux d'église et de tableaux antiques très convenus. Nous devons engager les érudits des départements, qui se réunissent chaque année en congrès à l'école nationale des Beaux-Arts à recueillir avec soin les souvenirs des petits maîtres locaux de 1750 à 1850. Nous voudrions, par exemple, connaître les détails de la courte vie de ce Félix Trutat, de Dijon, mort en 1848, dont les portraits, fortement modelés en une sombre enveloppe, annonçaient un vigoureux tempérament.

trées, crayonnées au plus vite. Certes, il ne manque pas d'esprit ni d'habileté et il le sait un peu trop. En revanche il manque un peu de peinture et il ne le sent pas assez. On dirait toujours qu'il peint sur porcelaine. Taunay, sous l'Empire, s'attarde à la « bambochade », avec des sursauts de volonté bien singuliers vers le genre historique.... Vers 1827, Decamps, tout jeune, court les marchés, les quais, les faubourgs. Celui-ci est un vrai peintre, non tout à fait un peintre de vérité. Ses tons sont trop cuits sur le fourneau de Rembrandt ; il a trop de pratiques apparentes; il se soucie plutôt du comment que du pourquoi de sa peinture. Tassaert, qui a commencé à produire dès 1825, aborde tous les genres, déployant en tous une intensité exceptionnelle. On n'est pas plus libre de son pinceau, on n'a pas une pâte plus fine ou plus grasse, un métier plus preste, une couleur plus blonde, plus fraîche et plus franche. Ses nudités ont la santé sans pareille ; ses fantaisies gaillardes mettent en scène d'amusantes « lorettes » aux allures dénuées de correction. Par malheur, son art se ressent du désordre de son esprit et de ses mœurs. Ce magnifique petit peintre a fait trop de concessions au sentimentalisme des romances de couturières et au libertinage des conversations d'estaminet. En revanche, plus d'un de ses tableaux de femmes nues dérive des estampes d'après Boucher, gravées au XVIIIe siècle. Quelques morceaux de lui sont des chefs-d'œuvre d'exécution néo-flamande ; sa personnalité s'accuse incomplète et troublée. Sous la monarchie de juillet, Honoré Daumier, que ses contemporains n'ont connu que sous les espèces d'un caricaturiste de journal à la verve puissamment outrancière, peint à grands coups des compositions satiriques empruntées à son répertoire ordinaire et les anime de chaudes couleurs. Cette partie de sa production, révélée au public depuis sa mort, est d'une originalité réelle, et très vigoureuse. L'âpreté de la facture y sied à la rudesse d'un dessin jeté par plans hardis, en lignes hachantes[1]. Seulement, Daumier a inventé pour lui, en s'inspirant des mâles abréviations de Millet, une forme à part où se transfigure la forme commune pour l'expression des idées. Il est si exceptionnel et si entier qu'on ne saurait se rattacher à lui sans le pasticher[2].

LOUIS DE FOURCAUD.

(*A suivre.*)

[1] Voir à l'Exposition centennale, section des dessins, les *Bûcherons* de Millet.

[2] Voir à la section belge le petit tableau de Félicien Rops « *Juif et Chrétien* » qu'on prendrait pour un Daumier.



Au pays de la mer : Nuit de la Saint-Jean



LA SCULPTURE

I

L'EXPOSITION CENTENNALE



Dès la fin du règne de Louis XVI, à la suite des découvertes faites en Italie et en Grèce, sous l'influence des doctrines de Winckelmann, une évolution avait commencé de se produire dans l'art et dans le goût français. Tandis que, par ses leçons et l'exemple de ses œuvres, Vien tentait de réagir contre l'esthétique frivole et trop facile des fades imitateurs de Boucher, à de nombreux indices on avait pu reconnaître qu'une réforme pareille se préparait dans la sculpture. Les envois des jeunes artistes aux Salons, les morceaux de réception à l'Académie, jusqu'au choix des sujets désignés pour les commandes officielles, tout annonçait que la mode allait passer des figures agitées, frissonnantes, fiévreuses, et que, chez les sculpteurs épris d'un art plus classique, la préoccupation du style allait dominer toutes les autres, même celle d'exprimer la vie.

Ce qu'il y avait de raisonnable et de fondé dans le principe de cette réforme, la Révolution, avec son enthousiasme systématique pour toutes les choses de l'antiquité, l'avait poussé jusqu'à l'absurde. Au moment où s'ouvre le siècle, la sculpture française est en pleine réaction et en pleine décadence. Aban-

donnant les traditions qui, pendant tant de siècles, l'ont faite si glorieuse, elle n'ose plus donner cours à son imagination ni à sa fantaisie ; elle a perdu l'habitude de l'observation directe, franche, spirituelle : imitatrice servile d'Athènes et de Rome surtout, elle ne vit que de formules, s'efforçant de ramener sans cesse à des types connus et consacrés les visages, les corps, les attitudes. Le trait individuel, l'expression, l'allure, tout ce qui donne à une figure humaine son caractère et à sa représentation l'apparence de la vie, est proscrit de la sculpture comme contraire au grand art, à l'idéal, à la beauté, et c'est avec le plus profond dédain que les critiques du temps parlent de la collection merveilleuse de bustes légués par le XVIII[e] siècle au foyer du Théâtre-Français.

Des sculpteurs qui s'étaient illustrés à cette époque de « corruption du goût », les plus grands vivent encore : Houdon, Clodion, Pajou ; et, bien que leurs chefs-d'œuvre soient d'une date antérieure à la Révolution, leurs noms doivent pourtant être inscrits à la première page de ces notes sur la sculpture du siècle. Les organisateurs de « l'exposition » ont d'ailleurs fait à Houdon une assez large place. Sans parler de l'admirable *Mirabeau* que M. Delagrave a prêté à la Ville de Paris et auquel la Constituante, par la voix de sa commission des beaux-arts, reprochait « de manquer de noblesse », on voit au grand palais les bustes si vivants de *Duquesnoy*, de *Marceau*, de *Suffren* et de *Joseph Chénier*. Celui de *Napoléon*, daté de 1806, exécuté à Saint-Cloud, « d'après nature », n'a point la même franchise, ni la même hardiesse, soit que le dictateur ait été pour l'artiste un modèle impatient, soit que Houdon, faisant de l'Empereur une image officielle, ait sacrifié au goût du jour et « idéalisé » les traits du souverain.

Une statuette, la *Flore* du musée d'Orléans, c'est tout ce qui rappelle aux visiteurs du grand palais le nom de Clodion. La « rétrospective » installée de l'autre côté de l'avenue Alexandre III possède de ses œuvres une si riche série qu'on a jugé inutile, sans doute, d'en rassembler ici une seconde collection. Pourtant, il est de ses ouvrages que nous connaissons mal et qu'il eût été intéressant de nous faire connaître ; ce sont les productions de ses dernières années, celles qui précisément avaient le droit, par leur date, de figurer à une exposition du siècle. Vers la fin de sa vie, le bon Clodion devait subir, comme tant d'autres artistes de l'âge précédent, l'influence des doctrines nouvelles : il avait cru à la nécessité de rechercher le style, de se hausser jusqu'à la grande sculpture et, laissant les bacchantes, les satyres, les nymphes, il

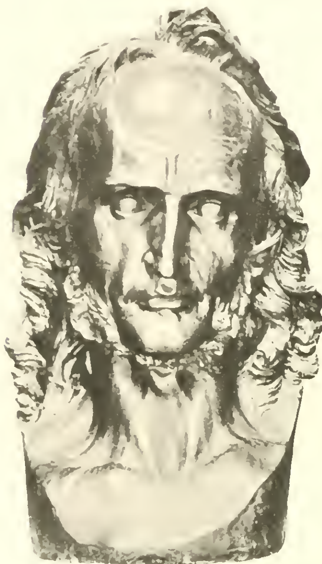
s'était exercé aux sujets historiques. Il est dommage qu'on n'ait point, par exemple, songé à retrouver cette *Scène du Déluge* que l'artiste exposait au Salon de l'an IX, ou le *Caton* qui figura à celui de l'an XII.



[illegible] B. [illegible]

Pajou n'est point représenté à l'exposition centennale. Il avait cependant tous les titres à y être en bonne place. Mort en 1809, il avait, jusqu'à ses derniers jours, continué de produire et de former des élèves ; bien plus, dès ses premiers ouvrages, quoiqu'ils nous apparaissent étroitement rattachés à l'art du XVIII[e] siècle, cette fortune lui était échue de recueillir, sans trop savoir

comment, les suffrages de la nouvelle école qui saluait en lui « le restaurateur de l'art ». A défaut de Pajou, son disciple Roland figure au grand palais : deux bustes excellents, celui du *Citoyen Chaptal* et celui de *Vestier*, suffisent à prouver que, dans son enseignement pas plus que dans ses ouvrages, le maître n'avait entendu rompre avec les traditions de nos grands portraitistes.



[illegible] — Par Roland [illegible]

Que l'on regarde, pour mieux s'en rendre compte, les bustes que, vers la même époque, signent les Cartellier, les Cortot, les Chaudet, tous ceux qui, dès la première heure, ont adopté les nouvelles doctrines. Si habiles que soient tous ces hommes de talent, quelques traces qu'on trouve encore dans leurs œuvres des qualités propres à la sculpture française, la préoccupation du style et du beau idéal leur a fait perdre de vue le véritable but de l'art et surtout du portrait. Loin de mettre en relief les particularités des diverses figures, loin d'en rechercher le caractère dominant et de s'efforcer, suivant le mot de Taine, de le rendre dominateur, ils s'appliquent, au contraire, à en éliminer tout ce qui les distingue, tout ce qui donne à chaque visage ses traits, son expression et sa physionomie. Rien n'est plus instructif à cet égard que de comparer le *Chaptal* de Roland à celui de Chaudet et même, en dépit des réserves que nous avons dû faire, le *Napoléon* de Houdon aux autres effigies que les contemporains nous ont laissées de l'Empereur. Tandis que les survivants du XVIIIe siècle excellent aux ébauches audacieuses et rapides, et, du premier coup d'œil, saisissent leurs modèles en pleine action, en pleine vie, dans l'attitude et le mouvement qui leur sont familiers, tandis qu'ils nous donnent, à force de justesse dans l'observation physique, l'impression d'une ressemblance morale complète et absolue, les adeptes de la nouvelle doctrine apportent un soin



SAINT GEORGES

patient à corriger la nature, à régulariser et embellir les traits, ils atténuent ici la cavité des yeux, là la saillie des os; les rides, les accidents, les singularités, les traces de la pensée ou de l'allure habituelle, tout ce qui, dans un visage, diffère du « canon » adopté par l'École, ils le proscrivent comme une difformité et ne s'avisent pas qu'ils suppriment, du même coup, tout ce qui fait l'intérêt et le charme d'un portrait. Dans leurs froides images, aux épaules taillées comme celles des Hermès, aux yeux vides, sans regard, aux lignes symétriques, au modelé conventionnel et rond, à l'expression figée, il ne subsiste plus rien où s'accuse l'individualité, où palpite la vie. A une époque où généraux, politiciens et rois, sortis de tous les rangs de la nation, parvenus aux honneurs par les voies les plus inattendues, devaient garder au front, profondément empreints, les stigmates de leur origine, de leur éducation, des vicissitudes de leur carrière, tous les bustes officiels se ressemblent entre eux; ce sont autant de Brutus, de Césars, de Catons, pastiches médiocres des marbres romains.

Cette obsession de l'antique, il n'est guère d'artistes qui puissent alors y échapper. Nous avons vu Clodion et Houdon lui-même, quoique plus intraitable, obligés d'y céder. Chinard, qui jusqu'à la fin de sa vie devait garder dans ses statuettes de terre cuite, dans ses médailles et dans ses bas-reliefs quelque chose de la liberté, de l'aisance et de la grâce aimable de l'âge précédent, ne sut pas toujours s'en défendre et il est amusant, après avoir revu son délicieux portrait de *Madame Récamier*, de le voir s'essayer à un style plus noble quand il représente *Mademoiselle Fanny P... sous les attributs de Psyché, jouant avec une couronne de fleurs*.

Mais c'est surtout dans la grande statuaire, que se montre sensible le changement survenu, au commencement du siècle, dans l'esthétique des sculpteurs. Dès les premières années de l'Empire, la cour du Louvre, achevée par Percier et Fontaine, a fourni aux Lemot, aux Roland, aux Moitte, aux Ramey, l'occasion de s'exercer dans l'art monumental; ils ont orné de *Muses* et de groupes « héroïques » les frontons des attiques et de la colonnade, et leurs compositions savamment équilibrées, ordonnées suivant un rythme impeccable, correctes, distinguées, mais un peu maigres, froides, rigides et gourmées, forment un singulier contraste avec les figures si souples, si aisées, si naturellement décoratives, si vivantes pourtant, que, depuis la Renaissance, nos sculpteurs n'avaient cessé de prodiguer aux tympans de nos palais. On

en pourra juger par les quelques maquettes que l'on voit exposées sous les vitrines du grand palais. Cette raideur, cette convention et cette insignifiance, résultats d'une imitation inintelligente de l'antique, on les retrouve d'ailleurs dans tous les morceaux qui datent de cette époque. Cette *Femme couchée et plongée dans une douce rêverie*, que Lemot exposait au Salon de 1812 et que, par une involontaire antiphrase, il intitulait aussi *La Contemporaine*, semble la copie affadie d'un marbre assez banal de la décadence romaine ; cet *Amour*, de Chaudet, c'est la Grèce entrevue à travers Canova. Pour découvrir au milieu de tous ces pastiches une œuvre vraiment neuve, il faut aller chercher, sur l'un des meubles qui ornent le hall de l'escalier, un magnifique bronze de ce même Chaudet, le *Bélisaire*. Ce groupe n'est point

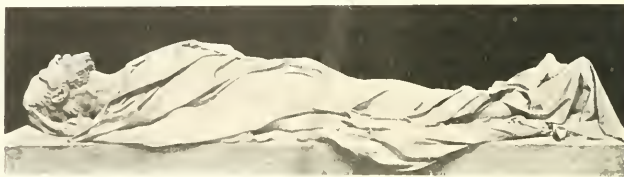


Fig. [illegible]. — Godefroy Cavaignac

exempt des défauts de l'époque ; il est froid et pompeux, mais il réunit, à un degré peu commun, les meilleures qualités de science, de rythme, d'équilibre, dont faisaient tant de cas les sculpteurs de l'Empire ; par le sujet seulement, il se rattache à l'antiquité et, s'il est, par le style, aussi différent que possible des bronzes du XVIIIe siècle, c'est bien cependant à l'école des artistes de ce temps que Chaudet a appris le secret de cette composition étoffée et de ces lignes harmonieuses qui font que ce groupe satisfait le regard sous chacun de ses aspects.

Cartellier, les Dumont, Bosio, représentent, aux Champs-Élysées, l'art de la Restauration. Le premier fut chargé, au retour des Bourbons, de relever sur leurs socles quelques unes des statues royales abattues en 1793 par les révolutionnaires de Paris et de la province. Le dernier, après avoir été en faveur sous le Directoire et sous l'Empire, devint le sculpteur officiel de la Monarchie restaurée, et reçut d'elle, en 1828, le titre de baron. Deux de ses meilleures œuvres figurent au grand palais : le buste de *Louis XVIII* qui,

par son réalisme, encore qu'un peu timide, marque déjà un retour vers les



[illegible] — [illegible] (musée de Toulouse)

saines traditions, et l'exquise statuette d'argent du *Henri IV enfant* à laquelle Rude, quelques années plus tard, devait donner une si admirable réplique avec le *Louis XIII* du château de Dampierre. C'est Bosio qui, le premier, tenta

de s'affranchir du joug néo-classique et, revenant à la nature et à la vérité, ouvrit la voie féconde où le suivirent ses élèves. Les deux Dantan, Duret, Barye, travaillèrent dans son atelier et, si ce dernier, génie essentiellement original, ne doit rien à son maître, on retrouve chez les trois autres l'influence indiscutable des leçons de Bosio. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner le buste si sincère, si peu académique malgré son apparente froideur, que Jean-Pierre Dantan a sculpté d'après *Carle Vernet*, et les jolies statuettes napolitaines, très nouvelles, presque hardies pour l'époque où elles parurent, que signèrent Antoine Dantan et Francisque Joseph Duret. Pour celui-ci, l'exposition centennale ne nous donne de son œuvre qu'une idée incomplète ; si l'on excepte la jolie maquette de la *Tragédie* qui ornait autrefois le péristyle de la Comédie-Française, et un *Richelieu* sans grand intérêt, rien ne rappelle qu'il fut, sous Louis-Philippe et aux débuts du second Empire, l'un des représentants les plus considérables de la sculpture de style : au moins a-t-on choisi, parmi ses ouvrages d'importance secondaire, des spécimens d'un art charmant : le buste de *Madame Barbier* est un portrait exquis, d'une grâce et d'une intimité toutes florentines.

Pradier avait partagé avec Duret l'honneur de sculpter les *Victoires* colossales destinées à veiller, comme une garde d'honneur, sur la dépouille de Napoléon, dans la crypte des Invalides. Plus âgé que lui de quelques années, il se rattache plus directement aux maîtres du commencement du siècle. Comme eux, il est hypnotisé par le souvenir de l'antiquité grecque. Un de ses premiers ouvrages se trouve aux Champs-Élysées : c'est un *Fils de Niobé*, d'une facture si molle et d'un modelé si rond qu'on dirait le moulage d'un marbre de Canova. Dans ses autres statues, il imite avec un soin quelque peu puéril les draperies compliquées et plissées à outrance des derniers disciples de Phidias. Son élégance facile lui valut, de son temps, une extrême popularité : on croyait voir revivre en lui le génie de la Grèce et on le surnommait « le dernier des païens ». Célébrées naguère comme d'immortels chefs-d'œuvre, les *Muses* de la fontaine Molière nous paraissent aujourd'hui d'un maniérisme odieux. Ce n'est plus là le Pradier qui nous intéresse ; nous prenons plus de plaisir à découvrir, dans des figures comme la *Chloris* qui n'a de grec que le nom, un sentiment raffiné et quelque peu sensuel de la beauté moderne par où ce prétendu classique est presque un de nos contemporains.

JEUNE FILLE DE BOU-SAADA

Dans son *Histoire du Romantisme*, Théophile Gautier a écrit que la sculpture devait, de tous les arts, être le plus réfractaire au mouvement d'émancipation qui, vers 1830, entraînait les esprits. L'essence même de cet art, ses conditions matérielles, les matières qu'il emploie, la perfection qui lui est nécessaire, tout devait détourner les sculpteurs des théories nouvelles qui, tenant pour secondaires les qualités de facture, ne demandaient aux écrivains et aux artistes que de faire pittoresque, hardi et passionné. Aussi, en regard des innombrables peintres groupés sous son drapeau, le romantisme ne peut-il citer qu'un nombre restreint de sculpteurs et de sculpteurs médiocres. C'est Jehan du Seigneur dont les organisateurs de la centennale auraient dû nous montrer, à défaut du *Roland furieux* que l'on peut voir au Louvre, la *Esmeralda* célébrée par un sonnet de Gautier. C'est Antonin Moine, l'artiste moyen-âgeux qui, dans son *Combat de Gnomes*, s'efforce de renouveler les visions fantastiques gravées par nos vieux « imagiers » aux porches des cathédrales. C'est surtout Préault, le farouche combattant de la première d'*Hernani*, le sculpteur agité, tourmenté, impuissant, dont le génie incohérent va d'un excès à l'autre, d'une recherche maladive qui fait de son bas-relief d'*Ophélie* un Burne-Jones en bronze, à une grossièreté d'exécution si barbare que son *Cavalier*, placé au pont d'Iéna, pourrait être l'ouvrage d'un maçon.

Un seul des romantiques laisse une œuvre durable, quoique la postérité n'ait pas entièrement ratifié l'aveugle admiration de ses contemporains. Ami des Hugo, des Gautier, des Sainte-Beuve, qui saluaient en lui le moderne Michel-Ange, David d'Angers était plus romantique quand il tenait la plume que le ciseau à la main. Absolu dans ses théories, les difficultés de la pratique le rendent hésitant, et ses ouvrages, pleins de contradictions, portent la marque de cette incertitude : on le voit, tour à tour, dévêtir à l'antique *Racine* et le *général Foy*, comme l'eût fait un sculpteur du commencement du siècle, puis, repris de scrupules, chausser de bottes à l'écuyère *Drouot* et le chirurgien *Larrey* ou mêler aux péplums classiques, comme dans le fronton du Panthéon, les uniformes, les shakos, les robes et les mortiers. Ses œuvres les plus caractéristiques, celles où s'affirme le mieux sa volonté de faire de la sculpture vivante, sont ces médailles où, conformément à la doctrine romantique, il néglige délibérément l'exactitude formelle et s'applique à donner « la ressemblance de l'âme ». On peut y joindre ce buste



[illegible] La [illegible]
Appartient à Mme Carpeaux

colossal de *Paganini* où le grand virtuose apparaît fantastique comme une figure d'Hoffmann.

Pendant ce temps, indépendants des écoles et des coteries, deux hommes préparaient dans le silence la rénovation de la sculpture française. Après avoir traversé l'un et l'autre les ateliers classiques, Barye et Rude, chacun de son côté, demandaient au travail acharné, à l'étude directe de la nature, le secret de cet « art vivant » que les sculpteurs romantiques, pour s'être laissés emporter vers la littérature, avaient poursuivi vainement.

Barye, tout en travaillant comme un simple ouvrier chez un fabricant de bronzes, passait toutes ses heures de loisirs au jardin des Plantes : tantôt, devant les cages des fauves, fasciné par le jeu de leurs muscles puissants, par l'ondoyante souplesse de leurs attitudes, par la grâce de leur démarche rythmée, il s'enivrait du spectacle de la vie ; tantôt, arrêté dans la galerie d'anatomie comparée du Muséum, il étudiait sur les squelettes, les conditions de l'être et acquérait ainsi cette science merveilleuse qui lui permit plus tard en éliminant de ses figures d'animaux les détails inutiles, d'exprimer avec une justesse et une force jusqu'alors inconnues tout l'essentiel de leurs formes et de leurs mouvements.

C'est par de semblables études que Rude se préparait à créer ses chefs-d'œuvre ; il faut relire les souvenirs de ceux qui l'ont connu ou, mieux encore, examiner en détail l'admirable perfection du *Tombeau de*



CHAPU. — DANSEUSE (appartient à M. Léon Bonnat)

Cavaignac, pour se convaincre une fois de plus que son génie, d'apparence si spontanée et si fougueuse, ne fut que le résultat d'une science

lentement amassée dans une observation rigoureuse, patiente et réfléchie.

Barye et Rude viennent de réveiller de sa longue somnolence la sculpture française. Voici qu'après eux, Carpeaux retrouve le secret, perdu depuis le XVIII[e] siècle, d'exprimer la vie dans ce qu'elle a de plus exalté et de plus frémissant. Nous ne revoyons plus aux Champs-Élysées les grandes œuvres qu'on avait réunies en 1889 et qui peuplent maintenant une des salles du Louvre ; mais un simple buste comme celui de *Garnier*, mais la moindre de ses statuettes porte l'empreinte de son génie entraînant et fiévreux.

Auprès de ces figures palpitantes de passion, les ouvrages de Chapu, inspirés de l'antique et pourtant si modernes, ne perdent rien de leur charme délicat et discret ; la *Jeanne d'Arc à Domremy*, la *Jeunesse*, du monument de Regnault, restent parmi les chefs-d'œuvre dont peut s'enorgueillir la sculpture de ce siècle, comme le *Mariage romain* de M. Eugène Guillaume, comme les admirables bustes d'*Ingres*, de *Baltard*, de *Buloz*, merveilles d'exactitude, de profondeur et de mesure, signés de cette main qui tient avec une égale maîtrise le ciseau et la plume.

MAURICE DEMAISON

(*A suivre.*)



1





5



2



4



6





M CHAPLAIN





LA GRAVURE EN MÉDAILLES [1]

II

L'EXPOSITION DÉCENNALE



Les premières médailles de M. Chaplain révélaient la sobre élégance de son imagination et l'infaillible sûreté de son dessin. De tous les élèves d'Oudiné il était le plus savant et le mieux doué. Mais sa grande originalité ne s'est épanouie que lentement par un admirable effort de réflexion et de volonté. Son œuvre entier est une incessante méditation. De tous les grands artistes de notre temps il n'en est pas un seul chez qui l'on rencontre autant d'intelligence et autant de conscience : prenez ici ces deux mots dans leur sens plein, dans leur acception véritable.

Le double objet de son effort a été d'émanciper et de simplifier la médaille. Convaincu qu'il importait de renouveler, de vivifier les vieilles allégories et les tristes emblèmes, il a cherché dans l'étude de la nature l'inspiration

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 juin dernier, tome VII, p. [illegible].



[illegible]. — Médaille de première communion

des beaux tableaux qui ornent la face de ses médailles. Mais, en même temps il a toujours été préoccupé des périls de cette liberté nouvelle et il n'a rien voulu abandonner des conventions essentielles de son art. A mesure qu'il s'ingéniait à donner à ses figures l'accent de la vie, il tâchait sans cesse de simplifier la composition. La clarté, — une clarté aveuglante, — la simplicité, une simplicité limpide, — l'éloquence, — une éloquence persuasive, voilà les qualités qu'il rêvait de donner à ses médailles, et il les leur a données. Ajoutez que, toutes, elles portent la marque de son goût délicat, de son noble caractère et de son esprit largement cultivé.

Parfois on a reproché à M. Chaplain de s'être montré trop contenu, trop académique. Qu'il y ait dans quelques-unes de ses médailles un peu de timidité et de froideur, — rançon inévitable des admirables scrupules qui font la beauté de son œuvre tout entier, — je l'accorde. Mais quand on a sous les yeux la superbe figure de la *Défense de Paris*, se dressant, son fusil entre les bras, au premier plan du tableau de guerre et d'hiver où sont contés les souffrances et les héroïsmes du Siège, on s'aperçoit que M. Chaplain sait émouvoir. Et qui donc a jamais gravé médaille plus réaliste et plus touchante



L. Bottée. — Insigne du Jury.
Exposition universelle de 1900

que celle des *Logements à bon marché*, où l'on voit un ouvrier élevant gaiement son poupon dans ses bras, tandis que la ménagère sert la soupe du soir ?



J. Mo[illegible] — Menelik

M. Chaplain excelle dans le portrait. C'est là que le servent bien l'application de son esprit et la probité de son dessin. La série de ses plaquettes sera un jour un document précieux, comparable à celui que nous fournissent pour le milieu du siècle les médaillons de David d'Angers. C'est encore et toujours par de hardies simplifications qu'il arrive à marquer d'un trait définitif la personnalité d'une physionomie masculine, la grâce particulière d'un visage féminin. Voyez à l'exposition décennale les deux portraits merveilleux de Mme Caron et de Mlle Bartet. D'ailleurs, même portraitiste, il reste l'artiste soucieux des conditions et des limites de son art ; il choisit ses modèles, sachant bien



H. Patey — Mes parents

que les traits de certains visages sont intraduisibles par les moyens d'expression dont dispose le graveur en médailles.



[illegible] — Auguste Rodin



V. Peter — Jules Dalou

La gloire de M. Roty, c'est avant tout, par-dessus tout, d'avoir à jamais démontré par des chefs-d'œuvre qu'en dépit des apparences et malgré les préjugés, l'art de la médaille est beaucoup plus voisin de la peinture que de la sculpture. Cette affinité, — si longtemps méconnue et enfin affirmée, — voilà le point de départ de toutes les trouvailles de M. Roty.



[illegible] — Puvis de Chavannes

On ne peut nier sans doute que certains progrès de fabrication aient beaucoup contribué à donner à nos médailles un aspect nouveau, plus familier et plus libre. Quand le graveur exécutait lui-même son coin, il ne pouvait songer à multiplier les détails comme le lui permet aujourd'hui la réduction à la machine. Mais il n'en est pas moins certain

M. Roty

1. Modèle d'un peigne-diadème. — 2, 3. Médaille commémorative de l'Exposition [illegible] (face et revers). — 4, 5. Jeton de la Chambre de commerce de Saint-Nazaire [illegible] — [illegible] alpin français (face). — 7. Portrait de Geneviève-Louise Taine.

qu'avec son tempérament et son goût de peintre. M. Roty a vraiment créé la « médaille pittoresque ».

M. Ponscarme, nous l'avons remarqué, avait préparé la voie : il avait supprimé le listel, inventé des dispositions et des caractères nouveaux pour les légendes, adouci la saillie de la gravure, donné une patine semblable au champ et aux reliefs. La médaille était donc à jamais libérée de bien des conventions de forme, quand M. Roty s'en empara pour y faire tenir les rêves et les émotions que suggérait à son abondante imagination le spectacle de la vie. Il poussa l'innovation plus loin que ne l'avait fait M. Ponscarme. Il varia encore davantage l'apparence de la médaille ou de la plaquette : il distribua les légendes avec plus de liberté parmi les décorations et les fleurs. Dédaigneux des symétries de jadis, il fit de son art quelque chose de souple, de vivant, d'infiniment divers.



D... — Bressane, [illegible]

En effet il ne s'est pas contenté d'être le témoin éloquent des grands événements de la vie publique, de raconter les deuils (*Funérailles de Carnot*) ou les espoirs (revers de *Patria non immemor*) de la nation française. Il a voulu aussi commémorer les événements et les joies de la vie privée (médaille de baptême : *Maternité* ; médaille de mariage : plaquette à ses amis : *In labore quies*). Il a, par des allégories charmantes, célébré des anniversaires (*La jeunesse française présentant ses hommages à Chevreul*), des industries (*Le cinquantenaire de la maison Christofle*), des prisons (plaquette de l'*Inauguration des prisons de Fresnes*), des remèdes (plaquette du vin Mariani), etc.

[illegible] voulu que la médaille répondît désormais à l'admirable définition que [illegible] donnée de tout art, qu'elle fût, à la fois « supérieure et populaire ».

Exprimer par quelques reliefs sur une rondelle ou sur un petit rectangle de métal des choses aussi diverses que seuls les peintres semblaient jusqu'ici capables d'évoquer, c'était une entreprise pleine de dangers. M. Roty l'a exécutée avec un bonheur prodigieux, parce que son talent avait des



[illegible] L'ORPHELINAT DES ARTS

ressources infinies, parce qu'une forte éducation classique le mettait en garde contre les témérités trop scabreuses, parce que son goût était d'une finesse [illegible], et surtout parce que, même dans ses recherches les plus hardies, il demeurait fidèle aux vertus théologales du médailleur : la clarté, la précision et la simplicité. Et c'est ainsi qu'il a pu, sur d'étroites plaquettes, par la [illegible] de quelques saillies à peine accusées, évoquer Versailles ou [illegible], donner l'impression d'un jardin, d'une cour de ferme, d'un port, des [illegible] de la Seine, etc. Avant lui, qui donc eût jugé possible un pareil tour de force ?

Et cet artiste si parfaitement maître de son métier, doué d'une imagination si délicate et si élégante, possède en même temps une sensibilité profonde. On ne peut pas se soustraire au charme tendre et mélancolique de sa *Maternité*, ni à la tristesse poignante de ces femmes voilées qui portent le cercueil du Président Carnot.

Autour de MM. Chaplain et Roty s'est formée en France une très remarquable école de médailleurs. Ses œuvres sont exposées dans les cadres de la Décennale.



A. Charpentier. — Mlle Charpentier



A. Borrel. — Henri Saintin

Il faut mettre à part Daniel Dupuis qui est mort prématurément l'an dernier. Il n'avait ni la grâce prudhonienne de M. Roty, ni la vigueur pénétrante de M. Chaplain ; mais il avait une élégance facile et des trouvailles parfois charmantes dans le choix des détails ou dans la pose des figures. C'était un improvisateur de grand talent... Mais les lecteurs de la *Revue* m'en voudraient d'insister sur Daniel Dupuis, après l'article si cha-



[illegible] — PORTRAITS [illegible]

heureux et si complet que lui a consacré naguère à cette place M. de Foville.

Je ne puis passer en revue toute l'armée de nos médailleurs. L'illustration d'ailleurs est là pour vous renseigner sur quelques-unes de leurs œuvres. Je me contenterai de signaler, en passant, les portraits si fins et si précis de M. Mouchon, les compositions ingénieuses de M. H. Dubois, l'élégance parfois mièvre de M. Vernon, le goût sûr, mais un peu timide, de M. Bottée, la vigueur expressive de M. Patey, les probes effigies de M. Peter, les médailles mouvantes de M. Michel Cazin, les recherches, un peu trop imprécises, mais souvent si heureuses, de M. Alexandre Charpentier ; et je serais injuste si je ne citais pas au moins les noms de MM. Lechevrel, M. Bourgeois, Borrel, Devenet, Nocq, [illegible], Coudray, Yencesse, [illegible]ult, etc.

Après avoir examiné toutes ces médailles et toutes ces plaquettes, on sent quelle impression don-



L. [illegible] — VALADON



1





3



4





6



DANIEL DUPUIS

1, 2. Médaille de 1900 (face et revers). — 3. L'assistance p[illegible] Médaille de Tourcoing. — [illegible]
6. M. Henry Boucher. — 7. Jeanne d'Ar[illegible]

née par MM. Roty et Chaplain n'est pas près de se ralentir. Mais on voit aussi qu'un double danger menace en ce moment les médailleurs français.

En ce qui concerne les portraits, nous n'avons rien à craindre : la tradition, la grande tradition se perpétue ; vous n'avez d'ailleurs qu'à vous reporter aux gravures qui sont ici publiées. Vous reconnaîtrez que, notamment le *Rodin* et le *Puvis de Chavannes* de M. Peter, les *Vieillards* de M. Deschamps, le petit *Jean* de M. Nocq, le *Saintin* de M. Borrel, *Mes parents* de M. Patey, sont d'excellents portraits. Mais les compositions imaginées par les graveurs en médailles sont souvent inquiétantes.



M. B[illegible]. — J. B[illegible]

Laissons de côté les artistes qui se contentent d'imiter M. Roty et de reproduire presque servilement soit ses dispositions décoratives, soit le type même de ses figures. Ceux qui cherchent à se composer une originalité sont seuls à nous intéresser. Or, chez ces derniers, il y a une tendance fâcheuse à tomber dans des minuties indignes de la médaille. Ils gravent de grands paysages sans avoir soin de les réduire aux lignes essentielles, et le champ de leurs plaquettes ne présente plus que des guillochages compliqués et confus. Ils oublient aussi que leur art est avant tout un art de synthèse et ils s'amusent à graver de véritables tableaux de genre où chaque accessoire arrête l'œil par des finesses d'exécution, mais dont l'ensemble demeure sans signification précise.

D'autres tombent dans le défaut opposé. Ils conservent à leurs médailles ou à leurs plaquettes un décevant aspect d'ébauche. Ils retournent au médaillon ou au bas-relief, avec ce quelque chose de fruste et d'inachevé qui plaît tant

à l'art des sculpteurs d'aujourd'hui. Cette sorte d'impressionnisme convient mal à la médaille, œuvre de patiente réflexion et de décision précise.



H. N[illegible]. — Jean

J'ai parcouru les salles du grand palais réservées aux œuvres des étrangers,





[illegible] — Plaquette commémorative de la Conférence de la Paix (face et revers).

à la recherche des médailles et des plaquettes qui s'y trouvent dispersées [illegible] et dont je donne les résultats, section par section, sans

avoir, d'ailleurs, la prétention d'apporter ici une nomenclature complète (certains cadres mentionnés au catalogue général ne se retrouvent plus dans les catalogues particuliers des nations étrangères. D'autres restent introuvables.)

Hollande. — M. Begeer, d'Utrecht, expose deux cadres de médailles d'une facture un peu sèche. Je remarque cependant une plaquette charmante représentant le reine Whilhelmine.



M. Jampolsky, M. Henri Brisson (face et revers).

Russie. — Plaquettes et médailles de MM. Rasumny, Jampolsky (un fin portrait de M. Henri Brisson), et Trojanowski. Ce dernier, parmi beaucoup d'œuvres d'un dessin dur et sauvage, a une charmante médaille : *Virgo Maria*.

Suède. — Une jolie et fine marine de M. Nilsson.

Suisse. — Il y a de l'élégance dans les médailles de MM. Charles Topfer et Jean Kaufmann. M. Hans Frei, qui s'inspire très directement des médailleurs allemands du XVIe siècle, expose un magnifique portrait de Jacob Burckhardt. Mais quels paysages secs et anguleux !

Italie. — Les médailles de M[illegible] Lancelot-Croce sont d'un art facile et hâtif; [illegible]

[illegible]. — Les plaquettes de M. Saint-Gaudens sont très inégales; leur [illegible] indécision étonnent d'un sculpteur dont nous connaissons le talent vigoureux par ses envois aux Salons parisiens. L'une d'elles cependant, qui représente le ménage Dean, est ingénieuse et vivante.



[illegible]

Autriche. — Ici nous nous trouvons en face d'un groupe de graveurs en médailles de grand talent. On peut voir au pavillon de Bosnie une belle plaquette commémorative de M. Kautsch. Dans la salle autrichienne, au rez-de-chaussée du grand palais, il faut s'arrêter devant les cadres de MM. Scharff, Schwartz, Tautenhayn, Pawlick, et surtout de M. Marschall dont le portrait de Kenner est un pur chef-d'œuvre. On [illegible]ent dans ces œuvres allemandes l'influence de nos maîtres français. Mais elles conservent, malgré tout, [illegible] qui leur donne une véritable originalité.

[illegible] — exceptons l'Autriche — il n'y a aujourd'hui de grands [illegible] qu'en France, et encore — il faut y insister — les artistes [illegible] des élèves de MM. Chaplain et Roty[1].

[illegible] que tout visiteur de l'Exposition universelle pourra [illegible] la meilleure preuve que la gravure en médailles est un art [illegible] français et que pour y exceller il faut une réunion de qualités [illegible] les qualités mêmes de notre race.

1. [illegible] des beaux arts de l'Allemagne au grand palais. [illegible] dans une des vitrines de l'exposition d'art industriel, on trouve [illegible] M. M[illegible]. Les contours des figures sont en général un peu mous et incertains. [illegible] Guillaume II et la plaquette du prince de Bismarck méritent [illegible]

Il y faut d'abord de la clarté : la médaille s'adressant à tous doit être



H. Kautsch. — Paris recevant la Bosnie et l'Herzégovine (face).

comprise de tous. Ses allégories ou ses allusions doivent être transparentes. Or les Français s'entendent assez bien à débrouiller et à éclaircir.



H. Kautsch. — Paris recevant la Bosnie et l'Herzégovine (revers).

Il y faut aussi de la concision. Une médaille n'est laite que de choix et de sacrilices ; on doit, en la composant, beaucoup négliger ; et le peu qu'on a

[illegible] après des éliminations impitoyables, doit être fortement serré. Ce sont là des principes d'art qui ne sont ni slaves ni germaniques.

Il y faut enfin de l'ordre. Point d'emphase ni de brouillamini. Mais une ordonnance simple, commandée par la forme géométrique de la médaille et de la plaquette.

Maintenant ouvrez un volume de Montesquieu, lisez-en quelques lignes, et vous direz si, par un décret spécial de la Providence, une nation chez qui l'on écrit de la sorte n'est point prédestinée à produire des graveurs en médailles.

André HALLAYS.



LE MÉTAL[1]

L'ARGENT



La rapide inspection que nous allons faire de l'argent et de sa mise en œuvre va nous placer en face d'un conflit analogue à celui que nous avons constaté dans l'emploi de l'or. Comme la bijouterie et la joaillerie, l'orfèvrerie voit sa production quelque peu tiraillée en sens divers par des préoccupations contraires. Là encore, apparaît la lutte entre le passé, consacré par des traditions magnifiques et des œuvres glorieuses, et l'avenir cherchant sa voie, incertain des formules et des règles capables de lui assurer des destinées brillantes et renouvelées.

Pour l'argent, toutefois, l'attaque des positions acquises est moins facile, et les novateurs se heurtent à des obstacles autrement sérieux que dans le domaine plus restreint de l'or. Ce n'est plus seulement le goût général qu'il s'agit de modifier, la mode qu'il faut transformer en la rajeunissant. Dans presque toutes les branches de l'orfèvrerie, on se trouve aux prises avec des usages vénérables, et, notamment pour les pièces de service, on est tenu de compter avec des nécessités d'assiette, de capacité, par conséquent de construction, qui sont devenues constitutives, en quelque sorte, des objets utiles qu'on entend produire, et qui demeurent intimement liées à leur raison d'être. Il faut, en un mot, pour tous les vases d'usage, tenir état de ces conditions essentielles d'utilité, qui de toute antiquité ont été considérées comme primordiales : *Necessitatis inventa antiquiora sunt quam voluptatis.*

Comment espérer, en effet, qu'on puisse du jour au lendemain révolutionner certaines formes, les plier aux caprices d'une fantaisie ingénieuse, quand leur adoption est le résultat d'une série ininterrompue d'expériences ayant duré parfois plusieurs siècles? Tel vase d'un usage courant, tel objet mobilier d'un emploi journalier : soupière, légumier, chandelier, tasse, bol,

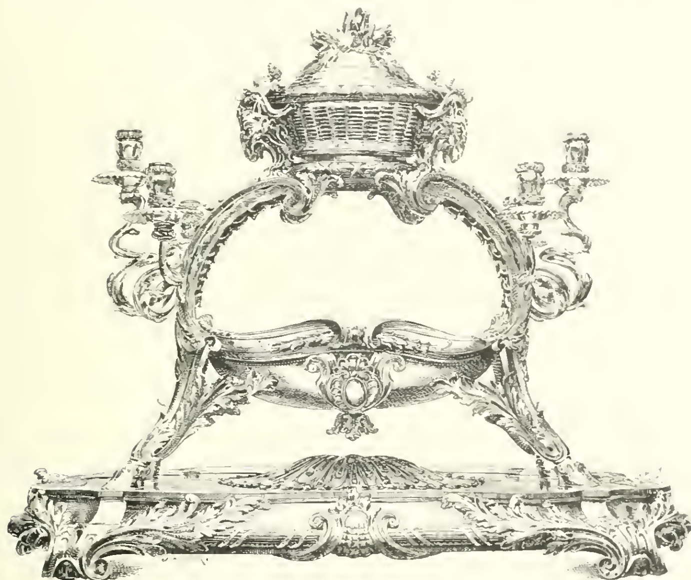
[1] Troisième article. Voir la *Revue* des 10 mai et 10 juin 1900, T. VII, 359 et 441.

[illegible] bassin, plateau, aiguière, etc., n'a revêtu le galbe rationnel sous lequel il nous apparaît qu'après des tâtonnements sans nombre. Il a fallu une centaine d'années pour reconnaître que le café gagnant à être pris brûlant doit être servi dans une tasse profonde, alors que le thé développe mieux son arome dans une tasse évasée. Pour d'identiques raisons, la cafetière et la théière doivent affecter une structure différente. L'une, en effet, reçoit une boisson faite et passée, l'autre laisse infuser les feuilles qu'on lui confie. Combien de vases demeurent, comme capacité, comme contours et comme décoration, soumis aux usages du siècle ? Le degré de propreté d'une époque détermine la dimension des cuvettes, conséquemment la contenance des pots à eau, et par suite en règle la forme. La facilité de chauffer les salles où l'on prend les repas a permis de substituer les assiettes creuses qui laissent refroidir le potage aux écuelles chargées d'en conserver la chaleur. Que peuvent la fantaisie et le caprice contre de telles [illegible] ? Ce sont des constatations de ce genre qui faisaient dire à Pascal : « Montaigne a raison. La coutume doit être suivie dès là qu'elle est coutume et qu'elle est établie ! »



Ajoutons que, par un effet réflexe assez curieux et souvent constaté, cette coutume, quand elle nous a familiarisés avec certains galbes, nous fait considérer l'adoption de toute forme nouvelle comme une sorte d'intrusion, car elle trouble et contrarie nos habitudes. C'est ce qui explique comment, depuis cinquante ans, nous avons vu tant de tentatives hardies avorter, quoiqu'elles ne fussent pas toutes irréfléchies, mal inspirées ou ridicules. Combien nous

a-t-on présenté de cafetières pentagones, hexagones, octogones, rhomboïdales, de tasses triangulaires ou carrées, de salières prismatiques, de théières aplaties et barlongues ? Tous ces modèles enfantés à grand bruit, et qui devaient révolutionner la vaisselle de service, ont à peine duré « l'espace



SURTOUT INSPIRÉ PAR MEISSONNIER (maison Fabre)

d'un matin ». Leurs formes innovées, surprenantes, imprévues ont été brusquement balayées par un retour fatal aux modèles anciens et consacrés par une longue possession d'usage.

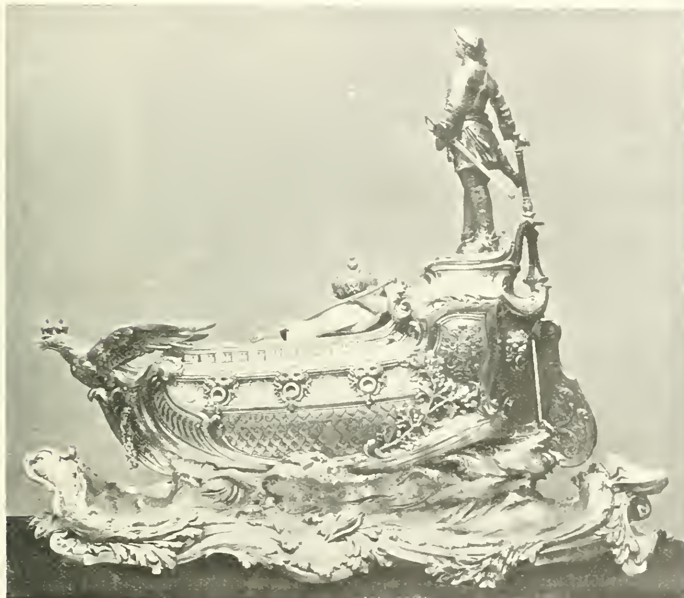
Contemplez à l'Exposition, les très intéressantes vitrines de MM. Keller frères. Personne plus qu'eux n'a dépensé des trésors d'imagination, d'études, de recherches, pour réaliser des galbes nouveaux, simples et rationnels. Dans ce but, ils n'ont pas hésité à braver nos accoutumances d'œil et d'esprit. Certains de leurs vases affectent même un aspect rébarbatif, une allure *moyenâgeuse*. La plupart témoignent d'une ingéniosité hardie et d'une horreur peu commune de la banalité. Combien survivront au caprice qui leur a donné le

D'une note d'une originalité moins intransigeante, M. Cardeilhac nous montre une série de cafetières qui prouvent que le démon de la non-conformité le tourmente également. Il a demandé à l'Orient, à la Renaissance et [illegible] une sorte de rénovation des formes adoptées. Il emprunte au [illegible] cuir même, leur aspect, pensant ainsi sortir des sentiers battus, en dénaturant l'impression ordinaire que produit le précieux métal : et en dépit de la variété de ses efforts, l'attention va se fixer sur telle cafetière à lambrequins, en vermeil, qui rappelle les beaux jours de Bérain, ou sur telle autre à godrons contournés, dont les contours souples et gras, élégants et robustes, font penser à Thomas Germain ou à Roettiers, et dont le décor simple, bien approprié, semble si parfaitement naître de la forme, la compléter et se complaire en ses lignes, que tous les essais voisins, en dépit de leur prétention à la modernité, paraissent pénibles parce qu'ils sentent la recherche.

Mieux inspirée surtout dans la partie de son exposition qui touche à la vaisselle d'usage courant et aux pièces de service, la maison Christofle, à l'inverse d'André Chénier, a réussi à donner une note nouvelle et agréable en brodant des décors inédits sur des formes anciennes. Tout en respectant scrupuleusement les galbes consacrés, mais en faisant, avec un rare bonheur, courir sur l'épiderme de ses vases de délicats feuillages, ou en insérant des pampres dans leurs souples godrons, elle a suffisamment rajeuni tous ces beaux objets, pour que notre œil entièrement satisfait ne réclame rien de plus. C'est que nos grands orfèvres du XVIIe et du XVIIIe siècle, qui ont empli le monde de leur réputation, les Claude Ballin, les Nicolas Delaunay, les Pierre Coetlé, les Thomas, François et Pierre Germain, les Auguste, les Roettiers, ont créé de tels chefs-d'œuvre et, sous leur aspect élégant et gracieux, si bien appropriés à leur destination, qu'on est amené à se demander s'ils n'ont pas trouvé les modèles définitifs qui conviennent à l'orfèvrerie, et s'il sera jamais possible de mieux faire.

Cette constatation, si elle attriste et déroute les novateurs, explique par contre comment plusieurs de nos orfèvres contemporains, et des plus illustres, ont mis depuis dix ans, et leurs soins et leur gloire à recommencer un certain nombre d'œuvres capitales sorties des ateliers de leurs plus fameux devanciers. C'est ainsi que M. Boin-Taburet nous présente, non sans une pointe de [illegible] vanité, la reproduction fidèle de la majestueuse soupière commandée [illegible] François-Thomas Germain pour l'impératrice Catherine II de Russie, et

ressuscite le curieux service à thé exécuté au siècle dernier par le même Germain pour la cour de Portugal[1]. De même c'est à Juste-Aurèle Meissonnier que M. Aucoc a emprunté le modèle de la *nef* monumentale composée pour Louis XV enfant, et dont la seconde édition destinée au grand-duc Paul de



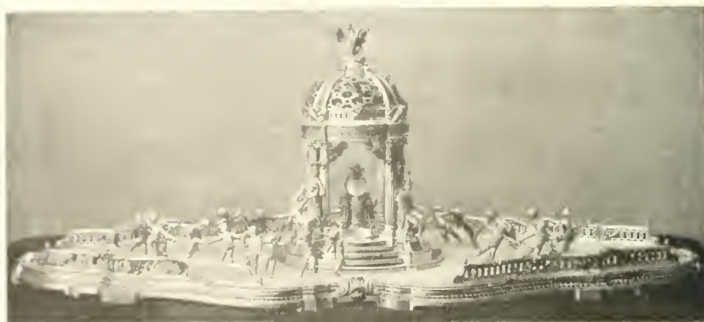
PIERRE LE GRAND GOUVERNANT LE NAVIRE QUI PORTE LES DESTINÉES DE LA RUSSIE
(Surtout exécuté par la maison Falize pour S. M. l'Empereur de Russie)

Russie a reçu à Pétersbourg un accueil enthousiaste. De même encore, M. Falize a prodigué son savoir et ses soins à refaire pour la joie de nos yeux, la grande *nef* royale, composée pour Versailles par Nicolas Delaunay, et dont le dessin nous a été pieusement conservé par Robert de Cotte. Il s'est en outre inspiré d'un modèle de Meissonnier pour la confection du milieu de table que nous reproduisons aujourd'hui. D'autres exemples seraient à citer.

[1] Nous avons donné une pièce de ce service. Voir la *Revue* du 10 mai 1900, t. VII, p. [illegible]3.

même chez de moindres exécutants. J'aperçois notamment dans l'exposition de M. Debain un modèle de soupière littéralement copié d'après Pierre Germain. Tous ces orfèvres éprouvent quelque fierté d'avoir pu montrer, en se parangonnant aux plus illustres de leurs devanciers, qu'au point de vue de l'exécution, l'orfèvrerie française n'a pas démérité de son ancienne réputation.

Hâtons-nous d'ajouter que ni M. Aucoc, ni M. Boin-Taburet, ni M. Falize, ni aucun des autres maîtres habiles que nous venons de citer, ne se laissent

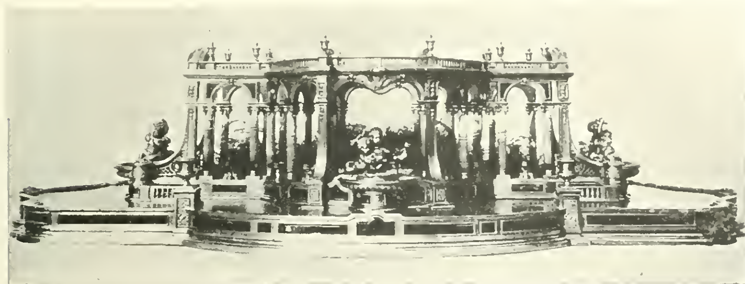


SURTOUT DE TABLE : LE TEMPLE DE L'AMOUR (maison Aucoc)
(Appartient à S. A. I. le grand-duc Vladimir).

hypnotiser par le passé, quelque glorieux qu'il puisse être. Sans rompre brusquement avec des traditions qui sont l'honneur de leur industrie, je dirai de leur art, ils savent à l'occasion produire des œuvres magistrales ou charmantes qui leur appartiennent bien en propre. Contemplez dans les vitrines de M. Falize deux surtouts de table : *Le Ciel apportant la paix à la Mer et au Monde* et *Pierre Ier gouvernant le navire qui porte les destinées de la Russie*. Ces deux pièces, qu'on pourrait qualifier d'historiques et que le czar a bien voulu prêter à leur auteur pour la durée de l'Exposition, n'empruntent rien aux vieux maîtres des siècles précédents, si ce n'est cependant leur ordonnance magistrale, leur belle et sobre tenue, leur noble allure et je ne sais quel cachet d'exécution honnête, sincère, scrupuleuse et maîtresse d'elle-même.

Dans une note moins solennelle, M. Aucoc expose deux milieux de table d'une ingéniosité bien charmante. Le premier de ces milieux, qu'il appelle le

Château d'eau, présente au centre et en son point le plus élevé une réduction très fine du beau groupe de Nicolas Coustou, *Le Rhône et la Saône*. Puis, autour du piédestal qui porte le groupe, s'étagent des terrasses avec escaliers et chutes d'eau, composant un décor pittoresque, et, dans sa donnée classique, d'une nouveauté heureuse. L'autre surtout, exécuté pour le grand-duc Vladimir, à l'occasion de ses noces d'argent, figure un *Temple de l'Amour*, inspiré par celui de Trianon. Autour de ce temple, vingt-cinq petits génies — symbolisant les vingt-cinq années d'une union respectée — mènent une farandole



SURTOUT DES BAINS DE DIANE (maison Boin-Taburet).

joyeuse et titubante. L'idée n'est-elle pas gracieuse ? Et faut-il ajouter que l'exécution est à la hauteur de l'idée ?

Puis c'est M. Boin-Taburet — déjà nommé lui aussi — qui, marchant dans les mêmes voies, nous présente un surtout de même nature en vermeil et pierres fines, très joliment architecturé et rappelant, en sa partie centrale, les *Bains de Diane* de Versailles, et en ses pièces de bout la *Naumachie* du parc Monceau — double évocation qui ne laisse pas d'être à la fois fort classique et suffisamment moderne. Désirez-vous quelque chose de plus actuel encore ? Depuis quelques années, la mode est aux chemins de table en linge brodé. M. Aucoc a imaginé d'en exécuter un en vermeil, dont les rinceaux élégants, se découpant en notes chaudes sur le blanc de la nappe, laissent des places libres pour les assiettes montées, les compotiers et les corbeilles de fleurs. L'exemple sera-t-il suivi ? A franc parler, j'en doute. La parure de nos tables doit varier suivant l'importance du couvert et les exigences des saisons. La

[illegible] que les yeux, et qui n'est pas le moindre de leurs charmes, répugne à des dispositions immuables. Mais le curieux, c'est de constater que ce meuble essentiellement contemporain est conçu dans le pur style rocaille.

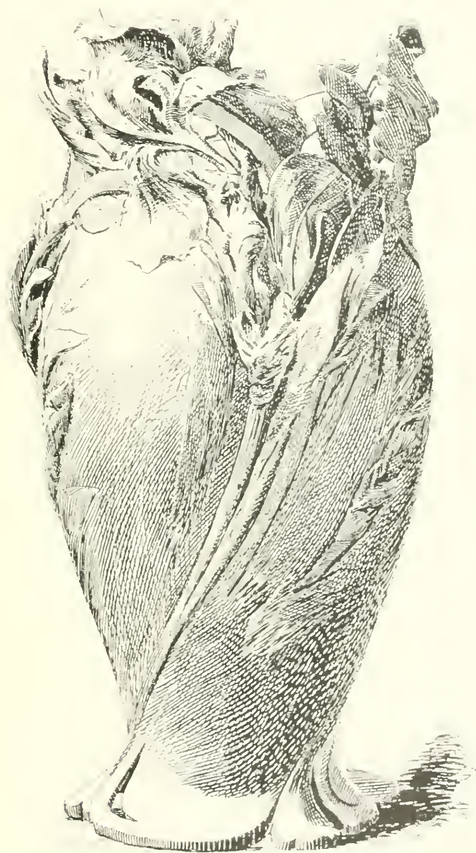
On voit assez, par ces quelques exemples, que même parmi ceux de nos orfèvres qu'inspire le génie classique, il en est dont l'imagination ne demeure pas en repos. Pour les autres, fidèles aux traditions que leur ont léguées leurs prédécesseurs, ils se bornent à suivre leurs exemples avec cette sérénité, cette quiétude, ce calme imposant qu'on éprouve à descendre un beau fleuve. Telle la maison Odiot, dont nous avons, dans notre premier article, reproduit un superbe service à thé[1]. Telle encore la maison Boucheron, dont l'élégante psyché et les flambeaux en vermeil sont dignes d'une toilette royale. Telle la maison Froment Meurice, qui après avoir prouvé, par une suite de pièces exécutées dans le goût traditionnel, que sa jeune direction n'a pas démérité de la réputation acquise par ses prédécesseurs, risque une incursion intéressante dans ce style Empire si longtemps honni et conspué, et depuis quelques années redevenu à la mode.

Qui citer encore ? M. Charles Boulenger, avec ses jolis services en vermeil, ses puissants candélabres de style Louis XVI « rajeuni », et son superbe *Prix de la coupe*, gagné en 1896 par le vicomte d'Harcourt ; M. Amédée Tallois, dont il faut remarquer le beau dessus de table ? Tous ces vaillants orfèvres, même ceux dont la fortune naissante n'a point encore consacré les noms, montrent assez, par la perfection d'une main-d'œuvre supérieure, qu'une même conviction les anime. Ils sont persuadés, et avec raison, que la conscience dans l'exécution et le soin de la facture, quand ils s'allient à un goût éprouvé, communiquent à leurs œuvres — alors même que celles-ci ne se recommandent pas par une originalité délirante — une somme de beautés suffisante pour leur assurer les suffrages des connaisseurs. Et pour bien se convaincre qu'ils ne se trompent pas, il suffit de comparer leurs ouvrages à ceux de leurs confrères étrangers. Leur supériorité incontestable naît justement de cette conscience, de cette perfection de ciselure, de cette facture irréprochable, qui constituent ce que j'oserai appeler la dignité de leur art.

Voilà ce qu'on est forcé de dire de nos orfèvres demeurés fidèles aux traditions nationales. Mais, épris eux aussi, du progrès, ces mêmes artistes ne

1. [illegible] t. VII, p. [illegible]

ferment ni leur cœur ni leurs yeux aux captivantes nouveautés, et à côté des esprits pondérés, partisans décidés des chemins consacrés, il existe de libres



VASE AUX IRIS (Maison Christofle).

intelligences pour qui les voies battues n'offrent que des attraits limités, et qui se passionnent à la pensée de conduire notre orfèvrerie à des destinées

[illegible] Nous avons déjà signalé les tentatives héroïques des frères Keller. Nous ne reviendrons pas sur ces ouvrages si résolument différents de ce que nous sommes habitués à contempler, et qui nous paraissent pécher par un contraste trop cherché entre la simplicité exagérée de la forme volontairement rudimentaire et la richesse de la matière. Mais il est d'autres novateurs moins intransigeants, dont les tentatives méritent toute notre attention ; car on pourrait — tant leurs essais sont secondés par un goût sûr et une habileté indiscutable — espérer les voir renouveler prochainement nos modèles, si leur esprit d'innovation n'était tenu en échec par deux obstacles assez difficiles à surmonter, et qui influent d'une façon plus directe qu'on ne croit sur le caractère définitif de leurs œuvres.

Nous voulons parler, en premier lieu, de cette accoutumance dont nous avons expliqué la raisonnable et naturelle ténacité, et qui force ces rénovateurs à n'exercer leurs essais de réforme que sur des vases de parure, vases à fleurs, bouquetiers, porte-cartes, plateaux, jardinières, pièces accessoires, en un mot, objets charmants assurément, mais qu'on pourrait qualifier de gracieuses inutilités, si le Beau dans toutes ses applications n'était pas essentiellement utile. Le second obstacle à la généralisation du mouvement, c'est que presque toutes les créations qu'on a dénommées de *néo-style*, empruntent leur galbe, leurs contours, leur statique, leur décor même à un art étranger qui n'a que des rapports d'usage avec l'orfèvrerie. Ceci mérite un mot d'explication, et une légère incursion dans le passé fera mieux comprendre les insuffisances de l'évolution actuelle.

Quand, au XVIIe siècle, à la suite de catastrophes fameuses, l'argenterie royale prit le chemin de la Monnaie, quand les princes, les grands dignitaires de l'État, les représentants les plus qualifiés de l'aristocratie et de la finance durent, suivant l'expression de Saint-Simon, se « mettre en faïence », les faïenciers de Rouen, de Nevers, de Moustiers ne se donnèrent pas la peine, pour satisfaire cette clientèle nouvelle, d'inventer des formes vraiment céramiques répondant aux besoins qu'on leur demandait de satisfaire. Au lieu d'exécuter au tour leurs grandes pièces montées, en appropriant les galbes de ces pièces aux exigences de la matière employée, ils se bornèrent à surmouler l'argenterie condamnée à disparaître. Et de là vient que, de nos jours encore, les fabriques de Limoges, de Vierzon, de Gien, embellissent nos tables de pièces de vaisselle, dont les formes, empruntées jadis à l'orfèvrerie, ne sont



[illegible] de Boulogne. Prix de la Coupe, 1896 [illegible]

[illegible] orfèvre

pas essentiellement céramiques. Or, par un « juste retour des choses d'ici-bas », c'est le contraire qui se produit à l'heure actuelle.

Les improvisations de modèles nouveaux se manifestant tout d'abord (chacun le sait), par la rapide exécution de maquettes en terre, en cire, en plastiline, nos chercheurs ont été tout naturellement conduits à se rapprocher des tentatives faites depuis vingt ans par nos céramistes opérant de la même façon, pour doter de types inédits nos fabriques de faïence et de porcelaine ; et, comme conséquence, dans l'invention des vases dits de *néo-style*, on s'est fatalement laissé aller à imiter des formes que l'emploi du tour explique, qu'une pâte grasse et malléable légitime, mais qui répugnent au travail du repoussé, caractéristique de la parfaite orfèvrerie.

De la sorte, le marteau, ce mâle outil qui, entre les doigts de l'orfèvre éprouvé, est un instrument de création aussi personnel que le pinceau entre les mains du peintre ou l'ébauchoir dans celles du statuaire — car la simplicité même du procédé laisse à l'intelligence toute facilité de manifester sa puissance inventive et son expressive signification — le marteau n'imprime plus son stigmate génial sur l'œuvre. Quand on le force d'intervenir, c'est trop souvent pour exécuter un travail en désaccord avec ses qualités. De créateur, il devient traducteur. Heureux encore quand on ne substitue pas à son action vaillante et franche le moulage, la fonte et les multiples soudures qui, énervant le métal, en amollissent les contours.

Certes, nous ne saurions trop louer le beau *Vase aux iris* qu'expose M. Christofle. Sa forme, qui s'exprime en un mouvement de torsion généreux et robuste, fournit elle-même sa décoration — singulier et difficile problème rarement résolu, si ce n'est aux grandes époques de l'art. — Ce vase, ne craignons pas de le redire, est donc d'une belle et noble venue, mais il est de structure et d'aspect essentiellement céramiques. On ne peut, non plus, se dispenser d'admirer, chez M. Christofle, les quatre platelets où les époques de l'année se trouvent symbolisées par des touffes de roses de Noël, de violettes, de pavots, de chrysanthèmes. Le travail y est gras et souple : on sent dans le modelé de ces fleurs les caresses de l'ébauchoir d'un modeleur de premier ordre, mais non l'impression de son marteau. Même lorsque celui-ci intervient, comme dans le vase en forme de narcisse, ou dans ceux en forme d'artichaut ou de chardon, qu'expose la même maison, on éprouve comme un souvenir de galbes déjà vus dans d'autres industries.

Ces observations, appelées sans doute à paraître sévères, bien qu'elles n'entament en rien la profonde estime que nous inspirent ces généreux essais, peuvent s'appliquer justement à une maison qui ne recule devant aucun sacrifice lorsqu'il s'agit de produire de beaux ouvrages, à plus forte raison, sont-elles de mise pour les chercheurs de moindre envergure, aux efforts desquels on ne peut cependant marchander les encouragements. Citons donc, parmi les pièces qui prétendent à la modernité, un encrier, de la maison Debain, fait d'une touffe de pensées — allusion ingénieuse ; — une saucière et un légumier, de M. Fray Harleux ; un service de table, de M. Linzeler, dont les formes, nouvelles assurément, mais d'une nudité presque pauvre, jurent avec la richesse du métal ; un service de toilette de M. Wagner, paraissant au contraire plus décoratif que pratique, et diverses pièces, de M. Camille Gueyton, à qui l'on aurait mauvaise grâce à refuser le titre d'innovateur, mais dont l'intelligence très en éveil fait preuve de plus d'indépendance que d'esprit vraiment pratique.

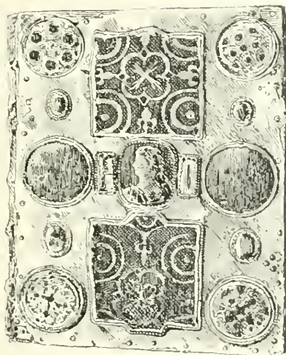
HENRY HAVARD.



L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE L'ART FRANÇAIS[1]

ORFÈVRERIE ET ÉMAILLERIE



Reliure d'évangéliaire, IXe siècle

Église de Gannat, Allier.

Orfèvrerie. — Émaux champlevés. — L'émaillerie est un art qui apparaît aux origines mêmes de la Gaule, et dont nous pourrons observer les transformations techniques successives jusqu'au seuil des temps modernes. Il avait opéré alors son évolution totale. Les fouilles que MM. Bulliot et de Fontenay exécutèrent au Mont-Beuvray, près d'Autun, révélèrent l'existence d'ateliers d'émailleurs sur l'emplacement de Bibracte, capitale des Éduens. César cherchait alors à conquérir les Gaules. Ce sont des rondelles et des pièces de harnachement en bronze décorées d'ornements incrustés d'émail rouge à chaud, et par des procédés assez voisins de la taille d'épargne. Plus de trois siècles plus tard, des fouilles opérées un peu partout en Europe, démontrent que l'émaillerie était un art presque généralement pratiqué, et réunissant le plus souvent les deux procédés de la taille d'épargne et de la mosaïque de verre, solidifiée ensuite par le feu. Du IIIe au Ve siècle très nombreux sont les objets, agrafes, fibules ou plaques de harnais, quelquefois pièces de forme, qui permettent d'étudier cet art.



Reliquaire, XIIIe siècle

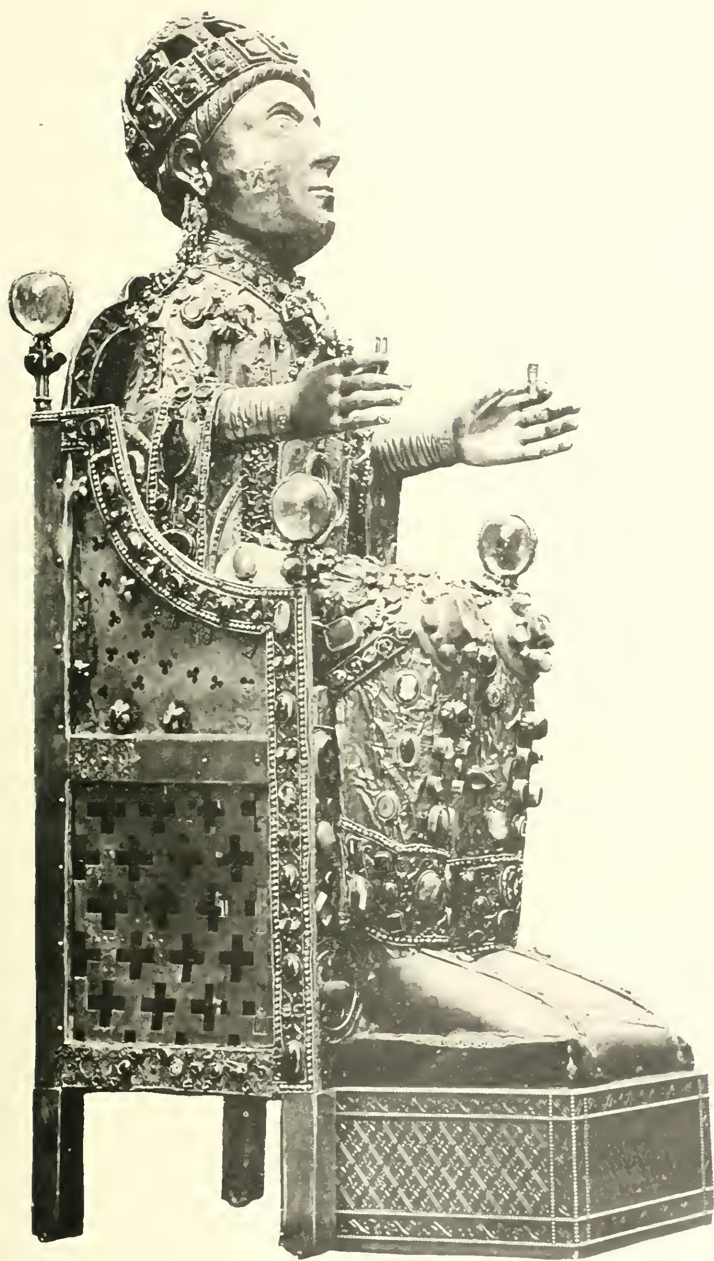
Église de Château-Ponsac, H^te-Vienne.

M. de Linas a consacré de longues discussions à cette question des émaux bar

[1] Troisième article. Voir la *Revue* des 10 mai et 10 juin, t. VII, p. 369 et



Pied de croix, XIIe siècle
(Musée de Saint-Omer).



[illegible]

[illegible]

bares, et l'on ne saurait mieux faire que de s'y reporter. Le caractère de l'orfèvrerie mérovingienne est l'alliance des pierreries et des verroteries aux métaux précieux.

L'émaillerie cloisonnée, la pratique la plus ancienne de cet art, que l'antiquité avait transmise à l'Europe par l'intermédiaire de Byzance, fut assez rapidement abandonnée en France pour la taille d'épargne, plus expéditive. Les procédés barbares de verroterie cloisonnée se retrouvent encore aux temps mérovingiens, même aux premiers temps carolingiens, mais souvent ce sont de fausses cloisons, et la taille d'épargne apparaît.

Les monuments les plus curieux sont italiens, cependant le *Reliquaire*, dit de Pépin Ier, roi d'Aquitaine, du Trésor de Conques, qui date du IXe siècle, compte parmi les plus anciennes pièces d'orfèvrerie française. C'est une boîte rectangulaire surmontée d'un couvercle à quatre rampants, sorte de toit, qui donne à la pièce, comme à toutes les châsses du moyen âge, l'aspect d'un tombeau ou d'une maison. Sur la face principale, la crucifixion en bas-relief et deux espèces d'ouvertures carrées par où devaient être vues les reliques ; au revers, sur le toit, deux aigles en repoussé. Les émaux, simples pièces de rapport, laissent supposer que le monument n'est pas homogène et se compose de morceaux de diverses époques.



FRAGMENT D'APPLIQUE EN BRONZE DORÉ
XIIIe SIÈCLE
(Collection de M. Martin Le Roy).

De l'abbaye de Conques nous pouvons admirer aussi une figure bien célèbre, souvent publiée, la statue d'or de la patronne de l'abbaye, sainte Foy. C'est un monument extraordinaire qui a dû être fabriqué à Conques même, à la fin du Xe siècle, icône d'aspect sauvage devant laquelle tant de générations de pèlerins se sont extasiées. Assise sur un siège à haut dossier, découpée à jour, elle est posée de face, tête haute, bras étendus. Vêtue d'une robe d'or semée de rosaces repoussées, le visage sommairement traité, elle poursuit de deux grands yeux émaillés de bleu et de blanc son rêve d'hébétude. C'est bien là l'idole d'une époque de foi fanatique et sauvage. La couronne décorée de fleurons offre, alternant avec des pierres gravées antiques, des chatons d'émail cloisonné vert, rouge et blanc, qui furent certainement faits à Conques même, et qu'on retrouve sur un autre objet de l'abbaye, l'A *de Charlemagne*.

La plupart des pièces d'orfèvrerie carolingienne offrent des bordures de filets d'or

[illegible] compartiments décorés d'émaux de tons très puissants, et les [illegible] On peut le constater sur l'évangéliaire, le calice et la patène de saint Gauzlin, évêque de Toul (Xe siècle), du trésor de la cathédrale de Nancy. Les figures, même celle de la Vierge, ont à peine forme humaine, mais les ornements sont délicats et les émaux merveilleux.

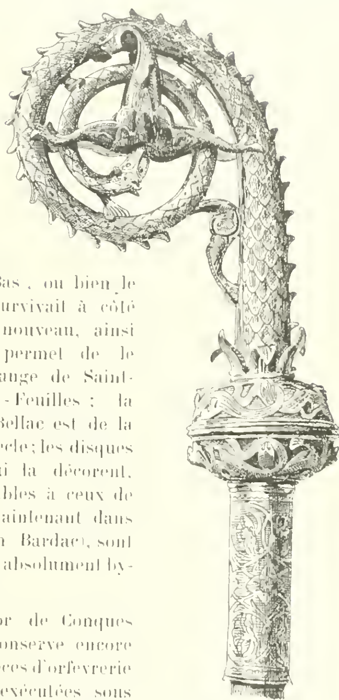
[illegible] XIIIe SIÈCLE.

La plaque d'évangéliaire de l'église de Gannat, où l'émail champlevé fournit des motifs de décoration et celui de l'abbaye de Morienval (cathédrale de Noyon) sont de remarquables monuments d'orfèvrerie de ces époques. D'ailleurs durant toute la période carolingienne, l'Église des [illegible] des moines, en Italie aussi bien qu'en France, enrichissait ses monuments et ses monastères d'objets d'orfèvrerie du plus grand prix. Il suffit de se reporter à l'inventaire qu'Éginhard nous a laissé des trésors de Charlemagne. Les grandes abbayes, celle de Saint-Gall en était le type, possédaient toutes des ateliers qui créaient les objets destinés à servir au culte. Les pays germaniques possèdent encore, en leurs trésors d'église ou leurs musées, de très [illegible] documents de ces époques.

Mais avec le [illegible] siècle, nous [illegible] une nouvelle fabrication [illegible] une importance [illegible] croissante, et jusqu'à la fin du XIIIe, les ateliers du centre de la France partagèrent avec ceux des bords du Rhin une renommée presque universelle. Les Limousins étaient déjà célèbres comme émailleurs, bien avant que Suger [illegible] les artistes lorrains à Saint-Denis. Mais d'esprit essentiellement


[illegible] D'AMBAZAC (HAUTE-VIENNE), XIIIe SIÈCLE

conservateur, ils ne se dégagèrent que très lentement des influences byzantines qui ont pesé pendant tant de siècles sur l'art occidental. Sans doute dès le IXe siècle, le procédé du champlevé était apparu, mais c'était une transformation purement technique, et l'aspect des objets demeurait toujours byzantin. Le cloisonné était encore pratiqué au XIe siècle, mais hésitant; l'ouvrier, par l'emploi du cuivre, en cloisons épaisses, au lieu de l'or, s'acheminait déjà, sans s'en douter, vers la taille d'épargne (musée de Poitiers, musée de Guéret, châsse de Moissac-le-Bas), ou bien le cloisonné survivait à côté du procédé nouveau, ainsi que nous permet de le constater l'ange de Saint-Sulpice-les-Feuilles; la châsse de Bellac est de la fin du XIe siècle; les disques émaillés qui la décorent, tout semblables à ceux de Conques (maintenant dans la collection Bardac), sont d'apparence absolument byzantine.



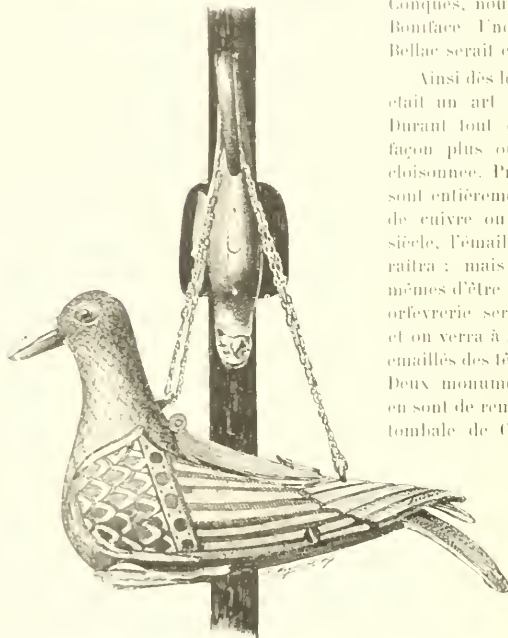
Crosse, Limoges,
XIIIe siècle
(Collection de M. Martin Le Roy).

Le trésor de Conques (Aveyron) conserve encore quelques pièces d'orfèvrerie qui furent exécutées sous le gouvernement de l'abbé Bégon (1099-1118). Des deux autels portatifs, en forme de tablettes, l'un, sans émaux, offre des nielles admirables; l'autre, filigrané, montre, au milieu de cabochons, de petits émaux cloisonnés, les uns purement byzantins, les autres reconnus comme bien français, depuis les travaux de Darcel. Mais déjà le procédé du cloisonné est légèrement modifié; le sujet ayant été dessiné sur la plaque de cuivre a été découpé à jour en suivant le contour du dessin, en silhouette, puis soudé sur une seconde plaque; sur le fond de cette petite caisse métallique il n'y a



Vierge et Enfant Jésus, bronze doré,
XIIIe siècle
(Collection de M. Martin Le Roy).

... à exposer les cloisons indiquant les traits du visage, et les plis de vêtements. Cette similitude de deux plaques n'est rien : et c'est déjà le commencement d'une petite révolution artistique. Un disque du musée de Rouen, le prophète Osée, est un élément authentique. M. Rupin a prouvé que cet autel est antérieur à 1107. L'abbé Boniface succéda, à cette date, à l'abbé Begon, et le champlevé fut dès lors de pratique courante. Un coffret en cuir orné de disques d'émaux champlevés, du trésor de Conques, nous le démontre. Il porte le nom de Boniface. Une curieuse châsse de l'église de Bellac serait contemporaine.



Colombe eucharistique, émail champlevé, Limoges, XIIe siècle.
(Collection de M. Martin le Roy.)

Ainsi dès le début du XIIe siècle, l'émaillerie était un art savamment pratiqué en France. Durant tout ce siècle, elle sera une contrefaçon plus ou moins habile de l'émaillerie cloisonnée. Presque toujours les personnages sont entièrement émaillés à plat, sur un fond de cuivre ou un fond émaillé. A la fin du siècle, l'émail appliqué sur des reliefs apparaîtra ; mais ces reliefs continueront eux-mêmes d'être cloisonnés. Puis le relief en pure orfèvrerie sera assez généralement employé, et on verra à Limoges appliquer sur des fonds émaillés des têtes fondues et ciselées en relief. Deux monuments célèbres et contemporains en sont de remarquables exemples : la plaque tombale de Geoffroy Plantagenet à l'église Saint-Julien du Mans, et celle de l'évêque Fulger à la cathédrale d'Angers. De cette dernière subsistent seuls des fragments. Le monument de Geoffroy Plantagenet, très complet, est du plus admirable caractère. Le personnage y est représenté debout, en costume de cour, mais tenant de la main droite l'épée et de la gauche le bouclier triangulaire décoré de lions héraldiques d'or.

Si des ateliers limousins sont sorties au XIIe siècle des pièces d'orfèvrerie où l'art de l'émailleur était si remarquable, le livre d'administration de Suger nous fournit de nombreux renseignements sur l'activité qui régnait à la même époque dans ses ateliers d'orfèvrerie de Saint-Denis. Et cette activité dut s'étendre au delà des limites de l'Île-de-France, car les abbayes d'alors eurent en grand nombre et nous ont laissé quelques monuments remarquables qu'il n'est pas impossible de croire nés d'une [illegible] influence. Les reliquaires affectent alors la forme de la relique



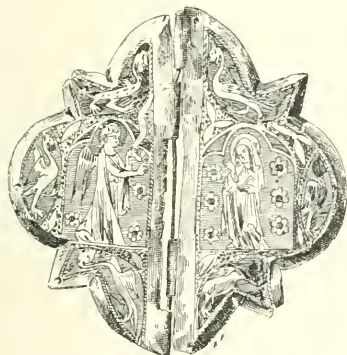
FIGURE DE SAINTE FORTUNADE (XIVe SIÈCLE)

Église de Sainte-Fortunade (Corrèze)

qu'ils devaient contenir, bras, pied ou chef : parfois c'est une statue entière. Voyez la Vierge avec l'enfant Jésus, en plaques d'argent battu et repoussé, si souvent publiée, de l'église de Beaulieu ; ou la statuette en cuivre doré de saint Étienne de Muret à l'église de Billange, provenant du trésor de Grandmont ; le bras reliquaire de sainte Félicité de l'église de Beaulieu, les reliquaires de la vraie croix du musée de Lille, de l'église de Jaucourt, de la cathédrale de Reims ; celui de la sainte Épine, un petit cylindre vertical sur pied, des Augustines d'Arras, aujourd'hui dans la collection Sigismond Bardac, la croix de la collection Schiff ; puis les objets usuels du culte, les crosses de saint Lizier et de la communauté du Bon-Pasteur d'Angers, l'admirable flambeau de la collection Oppenheim, et le pied de chandelier de la collection Bardac, le célèbre calice de saint Rémy de la cathédrale de Reims, le ciboire du trésor de Sens, et la coupe de saint Bernard du musée de Dijon. Dans ces pièces d'orfèvrerie de toute forme, tous les procédés se retrouvent, pratiqués par des mains rudes, dépourvues d'adresse ; mais la conviction y est arrêtée, et le caractère ornemental y est toujours juste et exactement adapté à l'objet. Les matières les plus diverses, or, argent, émail, pierres fines, y sont utilisées avec un sens étonnant de la couleur, de l'harmonie et de la composition décorative.



Mors de chape, Limoges, XIIIe siècle
(Collection de M. Georges Chalandon).



Mors de chape, Limoges, XIIIe siècle
(Collection de M. Georges Chalandon).

Le souci, déjà manifeste à la fin du XIIe siècle, qu'avaient les orfèvres de suivre l'architecture dans ses développements, et d'en adopter les formes pour les objets qu'ils fabriquaient, s'accuse de plus en plus à partir du XIIIe siècle. Les châsses en forme de maisons, les reliquaires à détails en ogives, iront se compliquant peu à peu de formes architectoniques, pinacles, niches, clochetons. L'exposition rétrospective présente, pour la période gothique, un ensemble de monuments absolument surprenant, où tous les trésors d'églises de la France, et de nombreuses collections publiques et privées, ont apporté leur généreux con

[illegible] pas qu'on ait jamais vu encore une semblable réunion de monuments d'orfèvrerie religieuse, et la France y peut prendre conscience d'un des arts les plus glorieux qui aient été pratiqués pendant plus de trois siècles en notre pays. Ce n'est pas le lieu ici, de développements archéologiques sur ces chefs-d'œuvre ; nous ne pouvons que citer les plus caractéristiques, et arrêter un instant l'attention sur eux. Ce sont parmi les *Châsses*, celles de Saint-Sernin de Toulouse,



[illegible] LIMOUSIN, [illegible] SIÈCLE

(Collection de M. [illegible])

de la cathédrale de Vannes, de la cathédrale de [illegible], de Saint-Taurin d'Évreux, des églises d'[illegible] et de Gimel, et de la collection Hubert [illegible]. Ce sont les *Crosses* des musées d'Amiens, de [illegible], de Rouen, des églises de Maubeuge, de Saint-Sernin de Toulouse, d'Angers, de la cathédrale de [illegible], et surtout celles des collections Bardac, Martin le Roy, Oppenheim, etc. Ce sont les *Croix processionnelles* des musées d'Amiens, de Bordeaux, d'An[illegible] et de Bourges, des églises de Troyes, d'Issy, d'[illegible], de Rouvres, de la Bassée, de Douchy, de Bous[illegible]. Ce sont les *Bras reliquaires* de Saint-Nicolas de [illegible], de Varzy, de Saint-Fréjoux de Najac, [illegible] de Saint-Omer, de Conques, [illegible] de l'église Saint-Paul de Nice, [illegible] Oppenheim de Cologne, les belles [illegible] des collections Salting et [illegible] *phylactères* de Saint-Gous[illegible] de Saint-Martin de Brive, de Saint-[illegible]. C'est aussi souvent dans de petits objets ou dans des fragments de



PLAQUE DE BRONZE GRAVÉE, XIIIe SIÈCLE

(Collection de M. Cottereau).

monuments que se retrouvent les plus hautes qualités d'art de l'orfèvrerie de cette époque, les pyxides et les boîtes à hosties (collections de la marquise Arconati et de sir Taylor), les mors de chapes (collection G. Chalandon), les figures provenant de châsses (collections du baron Arthur de Schickler, Martin Le Roy, Bardac, Gillot, etc.).

Un certain nombre de



CHASSE LIMOUSINE, MARTYRE DE SAINT MARTIAL

(Collection de M. Martin Le Roy)

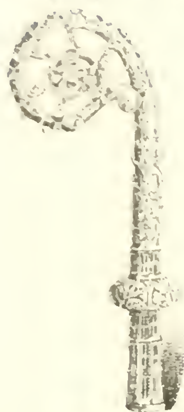


CHEF DE SAINT FERRÉOL, XIVe SIÈCLE

(Église de Nexon (Haute-Vienne).

bustes-reliquaires du XIVe siècle doivent être signalés parmi les monuments du plus rude caractère que nous ait laissés cette époque; ils offrent une étrangeté barbare qui a longtemps égaré l'archéologie sur les dates à leur assigner. Tels le sauvage buste de saint Nectaire, cette face de brute au menton rasé de près, le chef de saint Adrien, de la cathédrale de Tours, celui de saint Marcel de Bourges, celui de sainte Austreberthe à Saint-Sauve de Montreuil-sur-Mer, celui de saint Ferréol de Nexon (Haute-Vienne), celui de sainte Essence à Saint-Martin-de-Brive et l'exquise figure de sainte Fortunade dont l'attitude un peu penchée et la grâce malingre sont d'un charme rare. C'est d'ailleurs un fait à noter, en particulier pour toutes les pièces d'émaillerie sorties des ateliers de Limoges au XIVe siècle, que ce caractère archaïsant qui s'est perpétué pendant plus d'un siècle

[illegible] que les orfèvres aient fait effort pour le renouveler. L'émail champlevé se pratiqua en France, et particulièrement à Limoges, durant tout le XVe siècle et au delà, mais à partir de ces époques nous n'avons plus rien à en attendre d'intéressant. Une nouvelle technique de l'émail appliqué à l'orfèvrerie était apparue, *l'émail translucide sur relief*. Elle avait été employée déjà au XIIIe siècle pour recouvrir les fonds sur lesquels se détachait le décor en réserve. Puis les vêtements eux-mêmes se recouvrent d'émail, et à la fin du XIVe siècle on émaillait de véritables bas-reliefs. On a beaucoup discuté pour savoir si c'était la France ou l'Italie qui avait pour la première fois mis cet art en pratique; quoi qu'il en soit, dès le premier tiers du XIVe siècle, nous voyons l'émail translucide pratiqué en Allemagne, aussi bien qu'en France et en Italie. Le musée de Rouen expose un petit livre en argent doré, décoré de jolis émaux translucides; les églises de saint Dalmas et de Lantosque près Nice deux beaux calices. Citons aussi la belle croix de l'église de Rigarda, et l'admirable paix de la cathédrale de Nice.



Le goût de l'orfèvrerie fut loin de se ralentir au XVIe siècle, et l'influence italienne n'avait pas attendu la venue de Benvenuto Cellini pour s'y faire sentir. Les amateurs, très nombreux alors, des gemmes et pierres précieuses s'adressaient aux orfèvres pour les monter avec goût. Nous ne possédons guère d'orfèvrerie authentique du temps de François Ier. Le grand calice de Saint-Jean-du-Doigt semble bien être de cette époque. Mais si le XVIe siècle marque un goût très vif pour l'orfèvrerie, une nouvelle forme de l'émaillerie, *l'émail peint*, allait, pendant ce siècle et le suivant, avoir une vogue incroyable, et telle que bien peu d'arts industriels en ont connu.



Plaquette d'argent gravé préparée pour l'émaillerie
XIVe siècle
(Collection de M. Paul Garnier.)

Les émaux peints. — Ainsi que l'a fort bien noté Darcel, il est [illegible] de retrouver des verriers [illegible] de cette fabrication. L[illegible] Pénicaud, de Limoges, qui figurent [illegible] de la liste, étaient [illegible]. Il est vrai que plus [illegible] avant, le procédé était déjà connu, ainsi qu'en témoignent deux petites pièces du musée des antiquaires de l'Ouest à Poitiers, où figurent des personnages en costumes du XVe siècle, et un petit médaillon du musée de Compiègne. Une plaque du



TRIPTYQUE, ÉMAUX PEINTS DE NARDON PÉNICAUD (Musée d'Orléans)

[illegible] de Limoges, représentant l'adoration des mages et portant les armoiries de l'évêque de Montbas, est très importante, puisqu'elle est implicitement datée d'entre les années 1486 à 1510.

Toute une série d'émaux peints, quelques uns signés, ont appelé l'attention sur un mystérieux artiste qui se serait nommé *Monvaerni*. On a dit que c'était un nom supposé. Celui qui le portait, s'il n'était pas un dessinateur impeccable, était du moins



La Mise au tombeau, émail peint de Nardon Pénicaud
(Collection de M. Georges Chalandon).

un remarquable coloriste. Il aimait, comme dans les tapisseries de cette époque, émailler des premiers plans avec des plantes et des fleurs de pure fantaisie, très naïvement traitées. Un triptyque célèbre, jadis de la collection Odiot, est exposé par M. [illegible]; il est signé. Une grande plaque, la *Mise au tombeau*, de la collection [illegible] et saint Martin de la collection Bardac, sont des œuvres du même artiste.

Les artistes d'émaux peints n'avaient aucune imagination : il n'est pas une de leurs compositions qui soit de création personnelle : toutes sont des traductions, presque toujours serviles, de copies d'estampes flamandes ou françaises de l'époque. Ceux qui ont eu des peintures s'adressaient alors à des dessinateurs de métier qui exécutaient des cartons que les émailleurs n'avaient qu'à reporter ensuite.

Le plus ancien nom d'artiste émailleur qui nous soit connu est celui de Nardon Pénicaud, qui naquit vers 1470 ou 1480, et fut le chef d'une famille célèbre dans les annales limousines. Ses émaux se recommandent par une coloration particulière, une sorte de ton violacé donné aux chairs, et par l'emploi de l'or dont les vêtements sont souvent rehaussés. Dans les compositions où le paysage intervient, le ciel, d'un bleu intense, est semé d'étoiles d'or. Ces caractéristiques se retrouvent dans les triptyques



ÉMAIL PEINT DE JEAN Ier PÉNICAUD
(Collection de M. Paul Garnier).

du musée de Bourges, de la société des Antiquaires de Normandie, dans la curieuse châsse de saint Loup, à la cathédrale de Troyes, dans le beau triptyque représentant l'*Annonciation, Isaïe et David* au musée d'Orléans, dans les émaux des collections Boy et Cottereau.

Jean Ier Pénicaud, frère ou neveu de Nardon, se différencie de lui par l'emploi peut-être excessif du paillon, qui décore souvent des surfaces un peu larges, et leur donne un aspect parfois trop coloré. Les deux plaques de la collection Garnier, *Descente de croix* et *Résurrection*, sont cependant très remarquables. La série des 16 plaques, *Suite de l'Énéide*, de la collection Jules Porgès, ne l'est pas moins.

Jean II Pénicaud est vraiment l'artiste le plus doué de la famille ; ses émaux

[illegible] en grisaille sont des œuvres d'art exquises et raffinées, harmonieuses et [illegible] collections Paul [illegible] de Douai, Garnier, Bardac, Mannheim, les musées [illegible] possèdent des exemplaires tout à fait beaux. Avec *Jean III* [illegible] apparaît le style de l'école de Fontainebleau, car [illegible] dans la seconde moitié du XVe siècle. C'est un dessinateur qui ne [illegible] ses émaux ont souvent la prétention de chercher à valoir



[illegible] Nardon Pénicaud

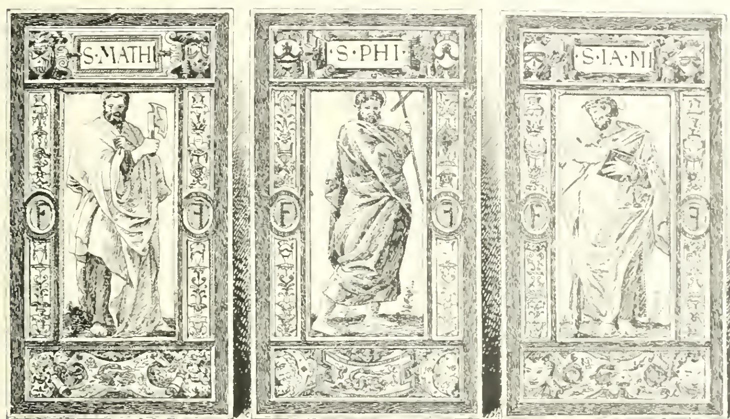
[illegible] Troyes

par [illegible] peintures pures. Les deux grandes plaques de *Samson et Dalila*, [illegible] Dijon, sont très importantes.

Des [illegible] d'émailleurs moins connus, tels que Martin Didier, figurent avec de [illegible] la plaque des *Trois Grâces*, de la collection Oppenheim et le [illegible] de M. Mannheim; les deux Couly Nouailher et Pierre Nouailher [illegible] de l'église Saint-Remy de Reims, le coffret du [illegible]

Des [illegible] qui à Limoges ont aussi constitué une dynastie, il ne sied de [illegible] Raymond, artiste de goût, dessinateur précis, qui trouva des

colorations subtilement nuancées dans les bleus et les verts. On peut le juger excellemment par la plaque de l'église Saint-Rémy de Reims, la grande grisaille *Hercule et Antée*, du musée de Dijon. Il a laissé des séries considérables de vaisselle, aiguières, plats, salières, assiettes, décorées de scènes empruntées aux gravures de Marc Antoine, qui eurent, de son vivant, une vogue inouïe. Son goût personnel s'y affirme dans les revers qui portent une décoration de cartouches, de rinceaux et de médaillons très habilement conçue. Le service des douze *Mois* et assiettes de la collection Charles Mannheim, ne saurait être trop admiré, ainsi qu'une admirable coupe de la



LES ÉVANGÉLISTES, ÉMAUX PEINTS DE LÉONARD LIMOSIN
(Église Saint-Père, à Chartres).

collection Alphonse de Rothschild. Son élève, Pierre Courteys, se confond bien souvent avec lui, ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait laissé que des œuvres de reflet.

Enfin la famille Court ou de Court, avec un artiste comme Jean Court, clôt dignement cette série des artistes limousins de la Renaissance.

Il faut revenir un peu en arrière, pour parler d'une famille considérable et qui tint la plus grande place dans l'histoire de l'émaillerie limousine, la famille des Limosin. Léonard, le chef de la famille, et celui dont le nom est passé à la postérité, a joui de son vivant d'une popularité qui s'est perpétuée : et si l'histoire de l'art français a été pendant bien longtemps à peu près inconnue, deux noms du moins ont toujours incarné l'art industriel du xvie siècle, Bernard Palissy et Léonard Limosin. Sans doute ce dernier le doit surtout à ses portraits, où il cherchait à fixer l'image de ses contemporains par des moyens strictement picturaux, et dans lesquels il lui fallait être maître du feu de telle sorte qu'aucun accident du four ne vînt modifier

[illegible] premier état. Il y acquit une telle sûreté que ses portraits eurent autant de vogue que ceux des peintres de son époque. Les collections des barons Alphonse, Gustave et Edmond de Rothschild ainsi que la collection de M. Kann ont permis d'admirer quelques-uns de ces grands portraits médaillons. Une autre de ses œuvres les plus considérables est la série des grands émaux représentant les douze apôtres qui furent commandés pour la chapelle du château d'Anet et sont aujourd'hui à l'église Saint-Père de Chartres. Les apôtres y figurent sous les traits de personnages contemporains : François Ier en saint Thomas, l'amiral Chabot en saint Paul. La famille des Limosin poursuivit l'œuvre de Léonard très tard dans le XVIIe siècle, mais sans qu'il importe d'en suivre le développement. Ce n'était plus alors qu'un art provincial, dont la décadence irrémédiable s'affirme dans les petits objets de piété devenus si nombreux à cette époque.

Gaston MIGEON.



BIBLIOGRAPHIE

Guide illustré au Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. I. Les antiques et les objets d'art, par M. Ernest Babelon, de l'Institut. — Paris, E. Leroux, 1900, in-8°.

Le Cabinet des médailles, en dépit des trésors d'art qu'il renferme, est un des musées de Paris où les visiteurs se pressent le moins : quand je dis « les visiteurs », on entend qu'il s'agit des simples parisiens, car les étrangers veulent tout voir.

Une des raisons de cette indifférence ne serait-elle pas l'ignorance où se trouve le public de ce que contiennent ces collections aux titres sévères ? Dans le doute, on s'abstient, et l'on a bien tort : le livre de M. Babelon nous le prouverait avec abondance, si les savants articles qu'il a publiés dans cette *Revue* même n'avaient depuis longtemps convaincu nos lecteurs.

Il n'y a donc pas seulement des médailles et des monnaies au « Cabinet des médailles » ? Non ; car voici un guide de près de quatre cents pages dans lequel l'auteur n'a pas dit un mot de cette partie des collections, qui fera l'objet d'un deuxième volume. Ce qu'on y trouve encore ? M. Babelon nous le dit dès le début : « Outre les monnaies anciennes qui en sont l'élément essentiel, il renferme des pierres gravées, des statuettes de bronze et de terre cuite, des bustes de marbre, des vases peints, des ivoires, des bijoux d'or et d'argent, des inscriptions phéniciennes, grecques, romaines et autres. »

C'est à travers ces précieuses merveilles que M. Babelon conduit le visiteur : on ne pouvait choisir guide plus sûr ni plus délicat, « cicerone » plus érudit ni plus captivant, et ses descriptions, toutes compendieuses et serrées qu'elles soient, n'en contiennent pas moins tout ce qu'il faut savoir pour voir avec fruit. Ajoutons qu'une illustration abondante et précise vient encore en aide au lecteur. Émile Dacier.

La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI siècle, par R. Kœchlin et J.-J. Marquet de Vasselot. — Paris, Colin, 1900, gr. in-8°.

Voici un très bon livre, et comme il nous en faudrait beaucoup. On y louera d'abord un sujet resserré, mais bien délimité et bien choisi, de nature à être embrassé dans son ensemble et pénétré dans ses détails, particulier dans les constatations directes qu'il permet, général dans les réflexions qu'il suggère ; puis l'examen direct des œuvres d'art, c'est-à-dire la méthode archéologique, la connaissance des documents et des ouvrages publiés, c'est-à-dire la méthode historique. A vrai dire l'une et l'autre n'en font qu'une.

MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot ont fort bien réalisé leur programme. Se bornant délibérément à étudier la sculpture, à ne l'étudier qu'au XVIe siècle et seulement dans la circonscription de Troyes, ils ont tout vu en fait d'œuvres, tout *expérimenté*. De leurs recherches personnelles et de leurs lectures, ils ont tiré, en

[illegible] que d'excellents tableaux de la vie provinciale, si mêlée à l'art du [illegible] l'histoire la plus complète et la plus scientifique de la sculpture troyenne [illegible] ils ont résolu la question qu'ils s'étaient posée : comment l'italianisme s'est-il, à Troyes, substitué à la tradition gothique ? Du même coup, « certains points de l'histoire de la sculpture française prise dans son ensemble se trouvaient [illegible] les progrès généraux de l'italianisme mis en lumière ».

Nous voici donc une fois de plus en face du problème de la Renaissance, aussi [illegible] aujourd'hui que jamais. J'espère le reprendre ici même, à l'aide de quelques [illegible] récemment parus, et spécialement de celui-ci qui vaut mieux qu'une simple [illegible]. Il fallait du moins le signaler et se porter garant de ses mérites.

Qu'on me permette encore un mot. Ce livre offre l'intérêt particulier d'être comme le produit d'une multiple collaboration. L'une est du passé, si je puis dire : celle des [illegible] bourgeois de Troyes, qui ont voulu que leur ville fût belle et qui pendant longtemps se sont adressés pour cela à leurs compatriotes, les naïfs et vaillants artistes [illegible]. Les autres sont du présent : celle des Troyens d'aujourd'hui, demeurés [illegible] de leurs vieilles richesses artistiques et soucieux de les conserver, celle des [illegible] érudits locaux, par qui les archives ont été fouillées sans relâche, des [illegible] sans nombre publiés, des monographies remarquables écrites. Les [illegible] se sont plu à déclarer ce qu'ils doivent à autrui ; les Troyens se rendront [illegible] compte de ce qu'ils leur doivent à eux-mêmes. Si le vieux « droit de bourgeoisie », jadis si recherché, existait encore, MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot [illegible] à coup sûr plus que personne d'être proclamés « bourgeois de la bonne [illegible] de Troyes ».

Henry Lemonnier.

Monuments de l'art byzantin. Le monastère de Daphni ; histoire, architecture, mosaïques, par Gabriel Millet, ancien membre de l'École d'Athènes, maître de conférences à l'École des Hautes Études. Aquarelles de M. Pierre Benouville. Ouvrage illustré de 19 planches hors texte et de 75 gravures. Paris, Leroux, 1899.

Les mosaïques de Daphni qui fournissent la principale matière de cette monographie très complète et très largement illustrée, sont un des plus remarquables [illegible] décoratifs aujourd'hui connus en Orient. L'exécution en est supérieure, le dessin franc sans maigreur, affermi par le jeu même des cubes, la coloration [illegible] ces fonds d'or sur lesquels la lumière joue si capricieusement, ces [illegible] oppositions de tons dans les draperies, ces délicatesses dans les [illegible] forment un décor éclatant, accusent une technique sûre d'elle-même, et d'une extrême sensibilité. Ces mosaïques nous révèlent un style plus souple, plus [illegible] plus brillant que celui de Ravenne et qui paraît s'être formé dans le cours du [illegible]

M. Millet a analysé en grand détail les procédés, l'esthétique technique de cet art. Il [illegible] l'influence vivifiante des chefs-d'œuvre antiques, réunis à Byzance par Constantin et ses successeurs, la tradition du style, que les Byzantins nous ont [illegible] transmise.

Jules Ronsin.

Le gérant : H. Gouin.

[illegible] IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

LA PEINTURE[1]

I

L'ÉCOLE FRANÇAISE



E. Friant. — Discussion politique

Appartient à Mme Coquelin

Le maître le plus célèbre de la peinture de petit format est, de beaucoup, Meissonier. Élève de Gros, il a fait carrière à sa façon sans se mêler à aucun mouvement d'école. Ses tableaux minuscules, suggérés par l'art intime de la vieille Hollande, attestent, en leur détail, une force d'attention, une science et une conscience techniques exemplaires. Ses *Joueurs d'échecs*, ses *Joueurs de boules*, sa *Lecture chez Diderot*, sont des œuvres maîtresses qu'on aimerait à revoir en cette exposition. Un échantillon de sa manière comme *Le vin du curé* ne suffit point à évoquer sa carrière. La faiblesse de Meissonier, c'est de s'être irrémédiablement asservi à ne voir l'homme que sous des costumes d'emprunt, dans une vérité rendue imaginaire. Son art, par là même, en dépit de la perfection du travail et de l'ingéniosité des transpositions d'après le modèle, demeure

[1] Troisième article. Voir la *Revue* des 10 juin et 10 juillet 1900, t. VII, p. [illegible] et t. VIII, p. [illegible]

Le plus souvent loin de nous. Le peintre, rarement ému, nous émeut rarement. Il ne s'est élevé à une réelle hauteur que dans quelques tableaux militaires — surtout dans son *Mil huit cent quatorze*, où plane sur Napoléon l'ombre visible de la fatalité. Pour atteindre la haute expression, l'émotion est nécessaire. Meissonier a droit à de l'admiration pour son extraordinaire



FANTIN-LATOUR. — COIN DE TABLE
(Appartient à M. [illegible])

habileté, du respect pour la sincérité de ses recherches; mais ses tableaux étonneront toujours plus qu'ils ne toucheront. J'insiste simplement sur ceci. Ce n'est guère que dans le domaine militaire qu'il s'est montré manifestement original. La raison en est sensible : il y était plus près de la vie réelle que lorsqu'il peignait, au fond de son atelier, des joueurs d'échecs [illegible]. Toujours, ainsi, nous revenons à cette conclusion : le plus grand artiste est celui qui fait saillir avec le plus d'évidence les types, les mœurs, les allures, le dedans et le dehors de l'humanité de son temps.

VIII. — Aux environs de 1848 a débuté Gustave Courbet, de même que Jean-François Millet. La révolution qui renversa Louis-Philippe marque, chez nous, la véritable date de l'intronisation de la démocratie. Du mouvement des idées sociales jaillit, en esthétique, une doctrine nouvelle : le réalisme. On a tant écrit touchant la question qu'elle en demeure encore obscurcie. S'il y



A. M[illegible] — L'ATELIER [illegible]
(Appartient à M[me] [illegible])

eut, de la part de Courbet, quelque dessein de bravade, à son point de départ, il faut tenir compte de sa nature de paysan franc-comtois fort et madré, désireux de paraître, de l'état d'esprit général, de la faillite du romantisme, de l'expansion d'un fade idéal et de l'action d'Ingres sur de nombeux artistes qui ne le comprenaient même pas. Il se peut que les types d'hommes et de femmes familiers au peintre d'Ornans déplussent sincèrement à maints dilettantes. Robustes, mais communes, ses figures s'éloignent trop

les conventions [illegible] pour n'avoir point froissé les amis du convenu. Nous connaissons le mot de l'impératrice Eugénie au marquis de Chennevières sur la *Baigneuse* du maître, au Salon de 1853 : « C'est une percheronne ! » Remarquons, en passant, que le reproche de se faire un idéal de la laideur avait été pareillement adressé à Delacroix à maintes reprises. En fait je ne crois pas que Courbet ait eu pour le laid une prédilection quelconque. Ses personnages sont généralement lourds, de physique ordinaire, issus de milieux sans élégance ; ils n'ont rien de repoussant. Le grand souci du peintre est de les rendre au naturel en leur humanité vraie. Je ne crois pas non plus qu'il ait souvent cherché l'étrangeté. Le fameux sujet d'allégorie « réelle » qu'il avait conçu à ses débuts : « *Le char de l'État tiré en sens inverse par de forts chevaux et par des haridelles et enrayé par les* [illegible] », n'a jamais été exécuté. Son goût manquait de finesse : on l'a trop vu dans son *Retour de la conférence* où il se divertit grossièrement à résumer des plaisanteries de brasserie ou d'auberge de canton sur le clergé. Son chef-d'œuvre, l'*Enterrement à Ornans*, où il a mis tant de puissance, de dignité et d'émotion, est déparé par une figure triviale répétée deux fois : le paysan en robe rouge de conseiller de cour. J'ai eu l'occasion de lui demander, à la Tour du Peilz, quelques mois avant sa mort, quel sens il lui avait prêté. Il me répondit sans sourciller : « C'est mon opinion sur la magistrature. » Envisagez pourtant ses tableaux, les *Casseurs de pierres*, l'*Après-Midi à Ornans*, les *Demoiselles de la Seine*, l'*Enterrement*, l'*Atelier du peintre* : tous sont sérieusement composés et gravement peints. Il lui arrive, en ses portraits de lui-même, de poursuivre avec complaisance un caractère de beauté. Ses nudités, fréquemment superbes, sont d'un homme qui aime trop la grosse chair. Tout au moins réagit-il énergiquement contre les peintres des académies en carton découpé ou en baudruche gonflée de vent. Nul n'a eu un plus beau sentiment de la peinture grasse, substantielle, modelant et dessinant tout ensemble en pleine pâte et du même coup. Nul n'a plus fait pour la restauration du grand métier de peintre, si fort oublié autour de lui. La fréquentation du Louvre, où, tout jeune, il avait copié à titre d'étude de nombreux morceaux italiens, flamands et hollandais, lui avait ouvert les yeux et révélé l'esprit des larges techniques. Son originalité, loin d'être amoindrie au contact des vieux maîtres, s'était développée et affermie, car il rapportait tout à l'observation de la nature. C'est à lui seul qu'il doit, par



exemple, son emploi si frappant du couteau à palette. Je ne nie point ses défauts, ses inégalités, ses exagérations ; mais combien, en réalité, son esthétique, bien ou mal définie tout d'abord, a été et reste féconde. Courbet revendiquait hautement, en face des malentendus romantiques et des enseignements académiques, les droits de la vie moderne, des types, des mœurs d'aujourd'hui. Tout cela pouvait, devait même se traduire en peinture et en grande peinture. Qu'on lise plutôt le passage de la préface du catalogue de son exposition privée en 1855 : « Je ne sais pas si je suis *réaliste* comme on l'a dit et répété, mais je sais bien que je veux peindre par impression sur le monde que je vois. Je ne veux pas être seulement un peintre, j'entends être un homme vivant. »

Les tableaux de Courbet réunis au palais des Beaux-Arts sont grandement à considérer. A vrai dire, le *Bonjour, Monsieur Courbet*, du musée de Montpellier, n'est qu'un bel enfantillage de peintre. Au contraire, la *Cribleuse de blé* en robe rouge, dans un clair intérieur de grange, avec quelques personnages accessoires, plaît par sa simplicité, sa franchise et sa couleur blonde. Quelques œuvres de l'artiste, sombres à l'origine, ont poussé au noir, comme l'*Après-midi à Ornans* qu'il faut aller voir à Lille. Néanmoins, Courbet a tendu à la clarté. Sa *Cribleuse* atteste qu'il n'a aucun besoin des artifices d'oppositions forcées et de valeurs fausses. J'ai examiné, naguère, au Grand Hôtel de Bruxelles, son *Mendiant faisant l'aumône*. Le désir de la lumière extérieure l'a entraîné dans cette toile à l'abus de blancs ; mais son sincère effort d'évolution, conformément à son principe, s'y fait sensible. On peut juger du talent d'animalier et de paysagiste du maître d'Ornans au Salon centennal, sur son *Renard pris au piège*, sa *Sieste*, où bœufs et paysans dorment à l'ombre, et son paysage de Franche-Comté. J'aurais voulu voir s'ajouter à l'ensemble une de ces marines calmes, si limpides et si délicates, exécutées par l'artiste durant un séjour à Etretat. Elles semblent avoir impressionné l'Anglais Whistler, alors à ses débuts. De la *Vague* du musée du Louvre, tout le monde a dit de longue date le mot qui sied : c'est une vague figée en marbre.

Au total, je tiens pour incontestable, en dépit des équivoques introduites par la fantaisie des artistes et par les controverses des critiques, que le réalisme pose la question de l'art sur son terrain le plus sûr et le plus français. Il est faux qu'il prêche le culte de la laideur. Sa définition implique le droit

[illegible] expressive à tous ses degrés, dans tous ses [illegible] tout sacrifié à des formules abstraites : les [illegible] à l'agitation, au drame littéraire et crié la [illegible] parvenir à fonder une doctrine positive. Le réa[illegible] quel usage on peut tirer de la liberté en peignant son temps [illegible] Ainsi l'art se retrempe à la source de la vie nationale et sociale, et, par des voies nouvelles, s'efforce de redevenir profondément, intimement populaire, comme chez nos aïeux. Je n'affirme pas que le but ait été pleinement atteint ; j'affirme qu'on est désormais en possession d'un programme, où rien n'est arbitraire, que certains commentaires qu'on en fait.



[illegible] M. H. [illegible]

Avec le temps, le principe s'arrachera aux ambiguïtés et aux partis pris. Courbet a rendu [illegible] de la peinture vers les spectacles de l'existence consi[illegible] qu'en anecdotes. Tous ceux qui n'estiment pas que la [illegible] de l'art soit uniquement attachée à la représentation de sujets anti[illegible] ou abstraits et, à la rigueur, de souvenirs militaires et de [illegible], qui demandent à l'art des émotions et non des amplifica[illegible] et des exercices de mise en scène ; qui jugent l'ima[illegible] trop souvent vaine et vide ; qui pensent, enfin, que l'huma[illegible] époque mérite d'être exprimée en sa particularité, dans ses [illegible] ou de nature, lui doivent beaucoup. Sans lui les com[illegible] prolongés ; par lui un légitime changement d'orientation a [illegible] produire.

IX. — Le règne de Napoléon III ne nous retiendra pas longtemps. Delacroix, Ingres, Paul Delaroche, Horace Vernet achèvent leur carrière. Un groupe d'idéalistes affiliés à l'atelier d'Ingres peint des tableaux d'histoire ou de religion et des portraits, couvre même des murailles d'églises de compositions graves, d'un dessin correct et froid, d'une exécution mince, d'une couleur neutre. Hippolyte Flandrin est le meilleur desservant de cette chapelle ingriste, qui compte parmi ses membres Victor Oisel, Périn, Amaury-Duval. Paul Baudry s'annonce comme un voluptueux un peu maniéré, amoureux des nudités sacrées, réchauffées d'un soupçon de l'ambre de Venise. Son malheur sera de toujours se rappeler les vieux maîtres. On ne le reconnaît que trop dans la



série de ses portraits et dans ses décorations du foyer de l'Opéra. Ses petits portraits d'Edmond About et de son frère, l'architecte Ambroise Baudry, sont, d'ailleurs, des morceaux de maîtrise, du caractère le plus précis et le plus français. M. Hébert, élève de Paul Delaroche, a rapporté de Rome sa *Malaria aux marais Pontins*. Il aimera toute sa vie les types mystérieux, les tons morbides, verdâtres ou jaunâtres, les effets estompés, rentrés

[illegible] M. Gérôme, sorti du même atelier, débute avec une vaste allégorie du Siècle d'Auguste, présentement au musée d'Amiens, où des figures influencées de Delacroix encadrent des figures inspirées d'Ingres. L'artiste nous offrira tour à tour des idylles au dessin très arrêté, comme le jeune homme et la jeune fille nus, debout parmi les animaux innocents d'un Paradis terrestre, du musée de Tarbes, exposés au palais des Beaux-Arts, des scènes d'histoire anecdotique de donnée spirituelle, traitées d'un pinceau très précis, comme son *Père Joseph salué par les courtisans* et des épisodes de la vie orientale. De M. Bouguereau, l'on aura des sujets religieux, des mythologies, des femmes nues, des paysanneries de convention, peintures lisses, d'une toujours égale per-



fection. M. Henner peindra des femmes nues, des femmes nues encore et des figures du Christ mort, étendu sur la pierre du sépulcre, et des [illegible]. Deux ou trois thèmes de composition en tout inspirent [illegible]. Seulement M. Henner est un grand peintre, amoureux de



F. Roybet *pinx.*

La Sarabande

la chair féminine, en possession du secret d'une pâte fluide et pourtant très grasse, et qui va naturellement vers le Corrège et vers Prud'hon, au lieu d'aller vers Ingres. Les amateurs font aussi connaissance avec Gustave Moreau, d'abord passionné pour Delacroix, ainsi qu'il appert de la *Madeleine* du musée de Dijon, puis gagné à la grâce enveloppante de son ami Chassériau, subjugué par le charme mystique et le tendre coloris des primitifs italiens et qui poursuivra sa carrière sous la République, peignant sous des couleurs d'une richesse quasi persane ou indoue ses interprétations si étrangement personnelles des fables grecques et des légendes poétiques. Dans la même période Puvis de Chavannes apparaît. Un moment romantique en sa jeunesse, il a décrassé sa palette des bitumes fâcheux et des tons sombres; il s'est fait un dessin d'abréviation et une couleur de synthèse, appropriés à des imaginations où la réalité se mue en légendes ou se transpose en symboles. Sa vision de *Marseille, porte de l'Orient*, en l'escalier du musée de Marseille, a des colorations à la Delacroix. On ne trouve plus rien de tel en n'importe quel de ses ouvrages décoratifs ou autres, à Paris, à Amiens, à Poitiers, à Lyon, à Boston. J'ai entendu dire que ses compositions devaient quelque chose aux Giottesques; elles doivent aussi quelque chose à Chassériau et — pourquoi se le dissimuler? — quelque chose à Nicolas Poussin. Sous l'Empire, le succès de Puvis de Chavannes resta douteux aux yeux du public. A l'époque suivante, il devait grandir jusqu'à l'apothéose.

Les portraitistes du règne de Napoléon III, en dehors d'Ingres et de Flandrin, s'appellent Ricard, Chaplin, Dubufe, Jalabert, Cabanel. Ricard nous apparaît, au palais des Beaux-Arts, avec une dizaine d'effigies concentrées, rêveuses, évoquées en profondeur, sous une lumière d'or fondu. Je préfère de beaucoup le Cabanel portraitiste au Cabanel des tableaux bibliques ou autres. A défaut de vigueur, on trouve quelquefois à ses portraits de femme du monde un caractère d'élégance maniérée, mais indéniable. Chaplin fouette des blancs et des roses et cherche trop le ragoût. Je ne parle pas de Winterhalter, le peintre ordinaire de l'impératrice, il est allemand de naissance, international et fade de talent plus que personne. Dans la peinture militaire, Meissonier fait supérieurement valoir ses qualités de patience, de science et de conscience; Yvon, Beliangé, Pils, Protais se sont enrôlés à la suite d'Horace Vernet; Guillaume Regamey, vers la fin de la période, promet un

[illegible] peintre a donné des tableaux pleins de verve comme sa *Batterie* [illegible] *[illegible]*, ou pleins de grandeur comme ses *Cuirassiers* aux [illegible] 1875, la mort viendra le prendre. Au domaine de [illegible] on n'a longtemps connu que des faiseurs de scènes villageoises du genre d'Adolphe Leleux, l'homme des *Danses* et des *Assemblées bretonnes*, [illegible], mal consistantes, lequel, après 1848, a exécuté deux ou trois curieux épisodes des troubles de la rue pour revenir aussitôt à



[illegible]

[illegible] *[illegible]*. Désormais, Jean-François Millet est le maître des paysans et voici que M. Jules Breton se met en belle évidence avec sa *Procession dans les blés*, son *Pardon en Bretagne*, sa *Plantation d'un Calvaire* et ses *Sarcleuses en Artois*, affirmant un sentiment poétique, tendre et personnel et un talent de peintre ouvert à l'émotion des nuances. N'oublions pas aussi que, dans le même temps, Courbet produit quelques-unes de ses peintures rurales les plus significatives — par exemple les *Casseurs de pierres* et les *Cribleuses de blé* — et qu'il a, parmi les jeunes artistes, de fervents admirateurs. Songeons, enfin, que les paysagistes nommés plus haut sont, pour la plupart, au plus

beau moment de leur carrière. D'autre part, l'orientalisme réclame, en dehors de Delacroix et de Decamps, les sérieux paysagistes Marilhat, Belly et Berchère, sans parler de Théodore Frère, de Tournemine et des voyageurs Adrien Dauzat, peintre et aquarelliste, amateur d'architectures pittoresques, notateur adroit, sinon très profond de ses impressions de route, et Jules Laurens, que son humeur a conduit jusqu'en Perse. L'Orient fait encore deux recrues précieuses : Alfred Dehodencq, dont les scènes africaines supportent sans faiblesse le voisinage de celles de Delacroix dont elles se distinguent par un caractère d'originalité propre, et ce séduisant Fromentin, paysagiste, peintre de chevaux, peintre de genre, esprit inquiet, épris de tous les raffinements, coloriste chercheur de tons rares, fondus en des harmonies parfois trop brillantées. Si l'on a souci de la fantaisie, Eugène Isabey et Eugène Lami sont là pour répondre. Les petits personnages d'Isabey, vêtus de satin, de velours et de pierreries, jetés chimériquement, sous des travestissements divers, en des épisodes d'un romantisme de conte de fées, s'agitent, se trémoussent, se battent, font des révérences. C'est un peu fou, mais gai, français, étin-



— PORTRAIT DE Mme E. S.

[illegible] de [illegible] pinceau qui ne doute de rien et qui a fourragé [illegible] les palettes de Poterlet et de Bonington. Eugène Lami, [illegible] dégagé, à la rencontre, une note particulière, [illegible] de fêtes de cour.

La peinture du second Empire, qu'on a coutume de regarder à travers les [illegible] Hamon, de ses Picou, de ses Faustin-Besson, de ses Cabanel,



[illegible] — LE SOIR À VERNON
(Appartient à M[illegible])

[illegible] quand on l'étudie de près, bien des éléments remarquables. L'influence de Courbet fait éclore une foule de talents robustes, aimant les techniques [illegible] et les pates nourries. Théodule Ribot, magnifique tempérament de peintre, malheureusement trop asservi aux fonds noirs et aux [illegible] oppositions de clair et d'ombre, peint sa *Toilette des petites filles*, [illegible] figures nues des martyrs à la façon de l'Espagnolet [illegible] puissantes études où, sous des apparences espagnoles ou hollandaises, [illegible] constamment des qualités si individuelles et si françaises.



PORTRAIT DE H. TAINE

M. Roybet débute auprès de lui, presque de la même manière, avec des petits tableaux naturels, populaires, d'une magistrale exécution, d'une franchise de gris dont la *Fillette à la poupée* nous fait juges. Quel dommage qu'il se détourne si vite de cette voie pour s'adonner à la peinture des personnages à costumes, ce qui le transforme irréparablement en peintre de bric à brac anecdotique, incapable de représenter un de ses camarades sans l'affubler d'une casaque de reître ou d'un manteau de bourgeois des Pays-Bas ! M. Vollon se révèle comme un virtuose accompli de plantureuses natures mortes. Un autre groupe, issu de l'atelier de Lecoq de Boisbaudran, se compose de Guillaume Régamey, de M. Alphonse Legros, de M. Henri Fantin-Latour, de M. Cazin, de M. Lhermitte, qui en est encore à son apprentissage. M. Legros, très influencé par Courbet, exécute sa *Jeune femme* du musée de Vesoul, se promenant, des fleurs à la main, avec des chiens, au bord d'un torrent, et son *Ex-Voto* du musée de Dijon, qui devait être, dans le principe, une veillée funèbre autour d'un cercueil. M. Fantin-Latour prélude à ces ensembles de portraits si simplement graves, si franchement et si naturellement recueillis qui seront l'honneur de son art. L'Anglo-Américain, M. Whistler, alors habitant Paris, où l'a ramené son âge mûr, côtoie ces artistes. Il participe, en leur compagnie, à la fameuse exposition des Refusés de 1863. Peut-être n'est il pas interdit de voir en sa *Jeune femme en blanc se regardant à la glace*, exposée dans la section des États-Unis, et qui est évidemment d'exécution ancienne, quelque influence des réalistes parisiens, admirateurs et non copistes de Courbet. On la peut rapprocher, si l'on veut, pour la facture, de certains *Cuisiniers* de Ribot et de la *Fillette à la poupée* de M. Roybet. Il faut encore tenir très grand compte de la personnalité du portraitiste Ricard, qui modèle sur des fonds gris ou bruns mordorés des têtes profondément individualisées, pensives, vivantes. François Bonvin présente de silencieux intérieurs, prolongeant de son côté, le plus sincèrement du monde, la tradition de Granet. Dans cette recherche d'intimités domestiques ou monastiques, Gide, sans l'égaler, a quelquefois des bonheurs. Il arrive à Amand Gautier de toucher à pleins pinceaux des coins de cuisine à mettre tous les amateurs en appétit. Cals, tout à fait à l'écart, brosse gravement, mélancoliquement, des scènes familières, d'une couleur malheureusement noirâtre ou boueuse. Par surcroît, nous avons à nous rappeler que Puvis de Chavannes, parti du romantisme des enseignements d'Henri Scheffer et des procédés de Couture,

[illegible] sous des influences où l'on peut démêler des leçons de Nicolas Poussin, des [illegible], des paysagistes et, aussi, de Théodore Chassériau, qui [illegible] fortement accusé ses aptitudes décoratives aux murs de



[illegible]
(Collection [illegible]. Phot. [illegible])

Longchamp du musée de Marseille et dans ses premières allégories du vestibule du musée d'Amiens.

[illegible] Deux élèves de Léon Cogniet ont débuté sous Napoléon III [illegible] réaliste. L'un s'appelle Léon Bonnat, le second Jean-Paul Laurens. Au premier l'on a dû un *Saint Vincent de Paul délivrant des galériens*, qui [illegible] une sincère étude de Ribera, une *Assomption*, d'invention [illegible] et d'expression plus convenue, mais riche de beaux

morceaux et divers épisodes populaires italiens ou orientaux. L'autre a longtemps cherché sa voie, passant de 1863 à 1870, de la *Mort de Caton d'Utique*, et de la *Mort de Tibère* à une scène d'*Hamlet*, à un épisode *Après le bal*, au *Souper de Beaucaire*, à *Jésus chassé de la Synagogue*, à *Hérodiade et sa fille*, à *Saint Ambroise instruisant Honorius*. Il se développera, surtout, par la suite,



Jean-Paul Laurens. — La [illegible]

Appartient à M. [illegible]

dans la peinture de scènes historiques, très loyalement rendues d'une main de vrai peintre, de même que M. Bonnat se développera principalement en des portraits de relief énergique jusqu'à la dureté. Le Salon de 1864 voit le début de M. Carolus Duran, avec l'*Homme endormi*, étude vaillante, directement inspirée du maître d'Ornans. Deux ans plus tard, paraît, du même artiste, un grand tableau d'une verve chaude et d'un éclat généreux : l'*Assassiné, souvenir de la campagne romaine*, qu'on regarde avec un véritable intérêt à l'exposition centennale. M. Carolus Duran sera l'un des portraitistes les plus en renom de

[illegible] République. Au terme du règne, Henri Regnault fait son apparition. On se souvient encore de sa *Salomé à la jupe jaune*, sorte de bohémienne éblouissante sous ses oripeaux aujourd'hui ternis, de son superbe portrait équestre du *Maréchal Prim*, maintenant au Louvre, et de ses études rapportées d'un voyage au Maroc. Le soir de la bataille de Buzenval, une balle prussienne nous ravira pour jamais ce jeune homme aux dons splendides. Un autre jeune artiste, tombé victime de la guerre et dont la mémoire m'est [illegible] c'est Frédéric Bazille, de Montpellier. Au Salon de 1870, il exposait une *Scène d'été*. Quelques mois plus tard, on le trouvait mort sur le champ de bataille de Beaune-la-Rolande. Il avait à peine vingt-neuf ans. Son tableau du musée de Montpellier, *Jeune fille assise sous un arbre*, près d'une ville ensoleillée, me semble un chef-d'œuvre de peinture sobre, nourrie et claire[1]. De ce malheureux Bazille on pouvait attendre beaucoup.

De ce bref exposé on conclura légitimement que l'école française, au temps du second Empire, n'offre pas uniquement des fadeurs et des fadaises, et qu'elle prépare utilement l'avenir. Elle a deux défauts incontestables : en ses manifestations selon la mode, elle est débile, artificielle, superficielle, édulcorée jusqu'à l'écœurement ; en ses manifestations moyennes, voire en quelques autres, elle manque du sentiment de l'enveloppe et se pousse trop volontiers aux colorations arbitraires, noircies, bitumées, jaunies, sentant le renfermé de l'atelier. Or, deux hommes se rencontrent, dès l'époque de Napoléon III, qui vont, très franchement, s'orienter vers le plein air et qui détermineront, après 1870, un mouvement de majeure importance. Il s'agit des deux créateurs de ce qu'on a nommé l'impressionnisme : le peintre de figures Édouard Manet et le paysagiste Claude Monet. Et le rôle de ces deux hommes est si typique que nous devons nous y arrêter.

XII. Envisagé dans son acception la plus générale, l'impressionnisme est un mode de peinture aspirant à rendre les choses en leur aspect immédiat dans une ambiance définie. C'est donc, en soi-même, une forme du réalisme. Mais [illegible] qu'on a constamment rangé sous l'étiquette impressionniste des [illegible] très disparates, et que les notions en ont été brouillées.

1. [illegible] que c'est bien ici le tableau exposé au Salon de 1870 sous le titre de [illegible] Bazille), *la Sortie du bain*, figure au Salon centennal. C'est [illegible] entre une négresse agenouillée devant elle, pour lui essuyer [illegible] de chambre déployant un châle noir à large bordure de fleurs [illegible] encore aux traditions d'école, l'exécution témoigne, en [illegible] et de talent.



Les confusions se sont d'autant plus aisément introduites que des peintres indépendants, mais de tendances absolument différentes, ont groupé plusieurs fois leurs œuvres, de 1874 à 1886, en des expositions dites « *des impressionnistes* ». Pêle-mêle, on y a pu voir des tableaux de l'humble existence, laborieux et lourds de Cals, des épisodes de la vie des paysans basques ou des terriens espagnols, fermement touchés par M. Gustave Colin ; des types féminins de Paris, blanchisseuses, danseuses ou femmes à leur toilette, jetés sur la toile par M. Degas d'un pinceau libre et sûr comme le meilleur crayon ; de petits bourgeois et des ouvriers de la banlieue parisienne étudiés en pleine existence par M. J.-F. Raffaëlli ; des coins de marchés de province de Piette ; des aquarelles sur le monde qui « s'amuse », de caractère déjà bien spirituellement satirique, de M. Forain ; des scènes réalistes, comme les *Raboteurs de parquet*, d'aspect trivial, de peinture commune de Caillebotte ; des femmes, des enfants et d'éblouissants paysages de M. Claude Monet ; des portraits élégants, des filles du peuple, des rencontres populaires, d'une couleur souvent florale, de M. Auguste Renoir ; des intimités paysannes et des paysages rudes de M. Camille Pissarro ; des sites rustiques de M. Cézanne et de Sisley ; des fantaisies mondaines de Mlle Morizot, évoquant de jeunes femmes au bal, tout en subtiles et légères blancheurs... Beaucoup des morceaux exposés affectaient des façons d'esquisse ou d'ébauche sommaire : certains même blessaient les yeux d'agressifs bariolages. Il est hors de doute que les « coups de pistolet » de faiseurs de paradoxes, plus intentionnistes qu'impressionnistes, nuisaient au sérieux de l'ensemble. Au lieu de discerner et d'analyser, les critiques moutonniers haussaient les épaules et riaient de tout devant le public très diverti. Mieux eût valu suivre le conseil de Rabelais : « Rompre l'os et sucer la substantificque moelle. » En chacune de ces exhibitions désordonnées se marquaient des traits d'avenir. L'avenir les a reconnus et recueillis.

Le mouvement n'était pas, à tout prendre, aussi imprévu qu'on pouvait le croire. Delacroix, Millet, Corot, Daubigny, Jongkindt et Boudin y avaient tendu et pour peu qu'on eût réfléchi, on eût compris sa légitimité. Dans une page hautement remarquable que jamais personne n'a rappelée, un théoricien de l'école fourriériste, Désiré Laverdant, en avait, dès 1845, démontré la nécessité par avance. Qu'il me soit permis d'en citer ici quelques extraits, à raison de leur portée exceptionnelle. L'auteur constate que les anciens peintres ont, en général, dépensé un talent immense à « modeler des surfaces immo-

[illegible] Il y a plus fort : « Les maîtres, dit-il, ne nous paraissent avoir fait qu'une étude imparfaite de la perspective aérienne. La peinture, sous leur pinceau, s'étale en mastic fin et pur, parfois excellemment coloré ; mais les principales propriétés de l'air font défaut, l'élasticité, la pénétrabilité... La vie n'est pas là. Si quelques maîtres ont approché de la réalité, la monotonie frappe dans leurs œuvres ; ils ont toujours à peu près la même gamme pour leurs ciels et pour leurs fonds ; ils n'ont pas eu le secret de la richesse inépuisable de la nature, qui modifie d'instant en instant ses effets. Aujourd'hui les peintres d'histoire... semblent abandonner aux paysagistes le soin d'étudier l'air et le ciel ; pour eux, ils s'en tiennent à quelque ton convenu, sur lequel ils détachent ou plaquent indifféremment leurs figures... Ils ne cherchent pas dans la nature, ils copient ce qu'ils ont vu sur des toiles vieilles de deux cents ans. Ils s'écrient : « Que reste-t-il à faire ? L'œuvre est accomplie. Nous n'avons plus qu'à glaner. » Eh ! mon Dieu ! *tout est à faire ; vous avez devant vous des mondes à découvrir, dont personne n'a encore essayé la route mystérieuse*[1]. »

Laverdant note ensuite que, pour obtenir, dans les figures, « le tressaillement intérieur » et « le rayonnement au dehors », il ne suffit pas de rendre la couleur des choses et de l'habit, de reproduire même l'air où baigne le corps et les fluides qui le séparent du fond ; il faut encore « exprimer le lien entre le corps et l'atmosphère ». A ses yeux, jamais un contour sec n'a traduit la nature vivante, la vie personnelle ne s'arrêtant pas à cette ligne où finit la matière brute. « La sécheresse des contours éteint la vie même dans les figures au repos parfait. » Est-il possible de mieux annoncer les préoccupations optiques et les préoccupations graphiques strictement rationnelles d'où allait sortir l'impressionnisme ? Nous touchions au quatrième terme de notre évolution générale. Le classicisme davidien avait détaché notre école des traditions dégénérées du XVIIIe siècle ; le romantisme avait donné [illegible] au mouvement extérieur ; le réalisme avait crié haut le droit de peindre, en grand comme en petit, les sujets de l'existence ; l'effort suprême [illegible] devait être de mettre toute forme vivante en pleine valeur [illegible] en pleine union avec l'ambiance visible.

Louis de FOURCAUD.

(A suivre.)

1. [illegible] Salon de 1845, par Désiré Laverdant

LE MÉTAL

L'ARGENT (*fin*)[1]



Si nous avons insisté sur les modifications qui, à la suite des recherches de modernité, s'introduisent dans la mise en œuvre de l'argent, c'est que la substitution regrettable de la fonte au travail du repoussé — trop souvent considérée par l'observateur superficiel comme étant sans importance capitale — est cependant pleine de conséquences graves, dont la plus sérieuse, au point de vue professionnel, est le remplacement, — dans l'exécution de certains ouvrages — de l'orfèvre par le fondeur. C'est ainsi que MM. Thiébaut achèvent en ce moment un surtout de table en argent, ensemble considérable à tous égards et à destination officielle, dont le modèle est dû, croyons-nous, à M. Aubé. De même, on peut voir dans l'exposition de M. Susse des applications de l'argent également intéressantes. Citons d'abord la délicieuse *Jeune fille de Bou-Saada* que M. E. Barrias modela jadis pour le tombeau de Guillaumet. La grâce exquise et mélancolique de cette jolie figure a pris comme un redoublement de charme dans cette réduction, où ses carnations d'ivoire s'enveloppent dans des draperies d'argent irisé d'or. Mentionnons encore une *Renommée* d'une délicieuse pureté de lignes, d'une légèreté, d'une élégance parfaites, due aussi à M. E. Barrias, et dans la traduction de laquelle M. Susse a associé avec le même bonheur l'argent à l'ivoire.

Malgré le mérite considérable de ces deux œuvres exceptionnelles, M. Susse ne saurait prétendre, toutefois, au titre d'innovateur. En 1855, travaillant pour le duc de Luynes, Simart exécuta en argent, en or et en ivoire, sa restitution réduite de la *Minerve du Parthénon*. Avant lui, Feuchère avait, en deux groupes qu'on peut voir à l'exposition rétrospective de l'Orfèvrerie, offert à l'admira-

[1] Quatrième article. Voir la *Revue* des 10 mai et 10 juin (t. VII, p. [illegible] et 441) et 10 juillet 1900, t. VIII, p. 43.

[illegible] de ses contemporains, deux spécimens importants de cette statuaire [illegible]. Le nouveau, c'est que l'œuvre de Simart fut réalisée par [illegible] et celles de Feuchère par Froment-Meurice — l'un et l'autre [illegible] alors que M. Susse est bronzier.

Si l'on voulait comparer les diverses expositions étrangères à nos ouvrages français relativement si parfaits, sans tenir compte du long entraînement et des admirables traditions qui font la force de notre production nationale, on s'exposerait à être cruellement injuste. Quelques-unes de ces expositions, il est vrai, en témoignant d'une inaltérable fidélité aux types locaux et consacrés, arrivent à conserver à leurs argenteries une saveur originale des plus intéressantes. C'est ainsi que dans la section russe, M. Owtchinnikoff, par la copie exacte de pièces archaïques et la prodigue combinaison d'émaux employés de toute ancienneté dans l'orfèvrerie moscovite, imprime à ses ouvrages un caractère franchement autochtone, que n'offrent pas au même degré l'exposition de M. Bock, de Saint-Pétersbourg, ni celle de MM. Gratschell frères, de la même ville, qui semblent pénétrés d'intentions plus modernes et plus commerciales.



De même, en Espagne, M. Léon Eguiazu, de Saint-Sébastien, et M. [illegible] de Barcelone, tous deux sectateurs fidèles des procédés d'incrustation renouvelés des Maures, associent, avec une indéniable délicatesse, les luisances de l'or aux obscures colorations du fer, dans la composition de coffrets, de plateaux, de cadres de miroirs, qui ne sauraient être confondus avec les ouvrages d'aucun autre pays. De ces deux productions — d'originalité fort [illegible] mais très caractérisée — on peut rapprocher les tentatives encore [illegible], hésitantes, de M. Théodore Olsen, de Bergen, qui paraît vouloir



RENOMMÉE

doter son pays d'une orfèvrerie nationale, en puisant dans le trésor du vieux décor scandinave, aux combinaisons géométriques d'un archaïsme si savoureux. Une mention est due aussi, dans la section hollandaise, à MM. Hoecker et fils qui, en habillant d'entrelacs niellés des formes rudimentaires, ont essayé de créer des types nouveaux et pratiques.

Par contre, chez tous ceux de leurs confrères où l'on peut reconnaître comme un reflet de notre influence, comme un écho de nos préoccupations, les intentions les meilleures, les œuvres les mieux conçues n'arrivent presque jamais, faute de mains assez habiles, à satisfaire les connaisseurs exigeants. Le Danemark tend depuis quelques années à devenir un centre artistique important. M. Michelsen, fournisseur de la cour de Copenhague, expose un magistral surtout, composé par M. Arnold Krog pour être offert par la noblesse danoise au roi et à la reine, à l'occasion de leurs noces d'or. L'allure générale en est belle, l'invention heureuse. On ne peut qu'en louer l'intelligente ordonnance, qui associe un peu tumultueusement à des nefs emblématiques des groupes de dieux marins. Mais prétend-on examiner de très près la facture, une déception est à redouter. Où sont ces caresses du ciselet qui font de nos ouvrages, même courants, des œuvres si précieuses ? D'identiques insuffisances enlèvent une partie de leur charme à nombre de vases, brocs à vin et à bière, pots à lait, gobelets, etc., de bonne forme, exposés par le même M. Michelsen, et composés avec beaucoup de goût par M. Slott Möller et M. Bindesböll. Ces brocs, ces gobelets tirent ingénieusement leur décoration d'une souple végétation de chardons, de pavots, d'orchidées fort joliment jetés et qui embrassent leurs contours. Ils constitueraient des pièces de tout premier ordre, sans la sécheresse de la facture qui en raidit le décor et en gâte un peu l'aspect.

En Hollande, le grand surtout et le vase royal à l'effigie de la jeune souveraine qu'expose M. Van Kempen, s'ils ne se recommandent pas par d'égales qualités de composition, nous attristent par des insuffisances d'exécution plus apparentes encore. Le travail assurément est meilleur à la *Goldsmiths and silversmiths company* de Londres. Mais que sont devenues ces « formes majestueuses, amples, cossues » qui, au dire du comte de Laborde caractérisaient l'orfèvrerie anglaise, il y a un demi-siècle ? Un excès de brunissage, qui rend les pièces luisantes à éblouir, affadit, amollit et boursoufle leurs contours. Il n'est pas jusqu'à M. Tiffany, sur lequel nous étions habitués à faire

[illegible] aussi. Ce n'est pas sa psyché monumentale en argent, ni ses candélabres en vannerie de vermeil, ni sa série de plats en vermeil aux bords grenetés à la pointe cassée, qui nous consoleront de l'absence de ces belles orfèvreries martelées, dont l'apparition en 1878 avait produit une impression si vive sur ses confrères des deux mondes.

Faut-il parler de l'Italie ? Elle résume ses efforts dans une plate restitution, à tous égards froide et vulgaire, des orfèvreries découvertes à Pompéi et à Boscoreale. — Sommes-nous assez loin, dieux justes, des tentatives archaïques de feu Castellani ! — Arrivons plutôt à l'Allemagne, où nous allons pouvoir constater de nobles et généreux efforts de composition, secondés par des qualités de facture très supérieures à tout ce que nous venons de voir. Qu'on ne s'attende pas, toutefois, à y découvrir de grandes nouveautés. C'est au contraire par une respectueuse fidélité à un passé déjà lointain, que se recommandent la plupart des pièces un peu considérables ; et il ne faut pas s'en montrer trop surpris. Elles ont été conçues, dessinées et parfois même modelées, non par des orfèvres de profession, mais par des professeurs pénétrés des traditions classiques.

C'est le professeur Herman Götz, de Carlsruhe, qui a composé cette superbe cassette commémorative en chêne, accompagnée de figures allégoriques et de bas-reliefs en argent, offerte jadis à Rodolphe de Bennigsen, et celle de même genre qui fut présentée au prince Frédéric de Bade. C'est le professeur Fritz von Miller, de Munich, qui a imaginé de faire s'étaler un énorme bouquet d'un réalisme pittoresque sur un bloc de cristal de roche — étrange monument dont la silhouette un peu extravagante fait penser à ces orfèvreries monumentales que les vieilles gildes hollandaises conservaient comme des talismans, et dont les tableaux corporatifs de Govert Flink ou de Bartholomeus Van der Helst reproduisent les images compliquées. — C'est au professeur Petzold, également de Munich, que nous devons cette gracieuse statuette *Renommée*, gaillardement campée, sur un socle de bijouterie, vêtue de draperies tortillées par un vent imaginaire, et soufflant en une trompette recourbée en manière de cor de chasse. Celle-là nous rappelle les figures aux lignes tourmentées du vieil Hendrick Goltzius. C'est le professeur H. Waderé qui est l'auteur de cette grande coupe de style Renaissance, ornée au capital, que porte une femme nue, d'un excellent dessin, posée sur un massif trépied cantonné de figures allégoriques. Enfin, car il

faut savoir se borner, voici le professeur Wiedmann revendiquant la paternité de cette belle sphère surmontée d'un Amour (l'Amour maître du Monde), que supporte un vigoureux Atlas, accompagné de figures représentant les diverses parties du globe.

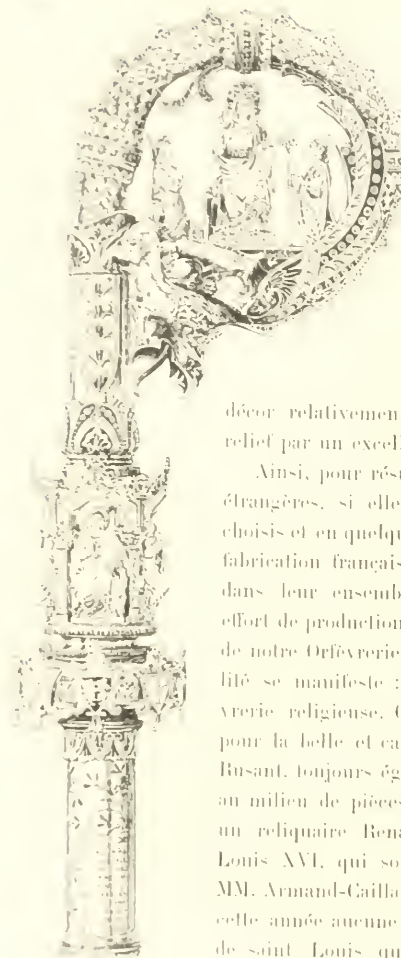


Renommée [illegible]

[illegible]

Il y aurait injustice flagrante à ne pas reconnaître que ces superbes et vastes argenteries de parure — on pourrait dire de parade — malgré leur archaïsme prémédité, font, par la noblesse du style et la beauté de l'exécution, très grand honneur à l'orfèvrerie allemande. Et cependant, les orfèvres d'outre-Rhin, c'est encore une justice à leur rendre, ne se laissent nullement hypnotiser par ce majestueux effort classique. On peut même voir tels d'entre eux, comme M. Ernest Bruchman, de Heilbronn, par exemple, se retremper dans l'observation de la nature et lui emprunter les éléments d'un décor très moderne ; ou encore, comme M. Deylhe, s'ingénier à décorer des formes simples et pratiques, de fleurs et de feuillages fondus *ad vivum*, d'une seule pièce et sans soudures.

Signalons encore en Belgique un milieu et des bouts de table en ivoire et argent, de M. F. Hoosemans, de Bruxelles, composés de femmes embrassées ou rêveuses, qui font penser à F. Rops et à ses peu chastes créations, et terminons cette trop hâtive revue, par l'Autriche, elle aussi assez bien servie par ses orfèvres. M. V. Mayer, de Vienne, nous y montre, sous forme de surtout, une tempête sur une nappe (ensemble un peu bien



tourmenté peut-être pour de pacifiques et reposantes agapes, mais d'une fabrication remarquable; et M. Arthur Krupp, de Berndorf, nous initie, avec quelques pièces de bonne et solide argenterie, à ses incursions dans ce *néo-style* qu'on pourrait appeler le *style serpentin*. Hâtons-nous d'ajouter que dans ce *style* qui commence à sévir dans tout l'ameublement, M. Krupp a su adapter à des formes sages, un décor relativement sobre et de bon goût, mis en relief par un excellent métier.

Ainsi, pour résumer nos impressions, les sections étrangères, si elles approchent, sur certains terrains choisis et en quelques œuvres exceptionnelles, de notre fabrication française, ne sauraient aucunement, même dans leur ensemble, contre-balancer le majestueux effort de production qu'étale aux yeux surpris la classe de notre Orfèvrerie. Sur un seul point peut-être l'égalité se manifeste : C'est dans le domaine de l'orfèvrerie religieuse. Certes, j'éprouve un grand respect pour la belle et calme production de M. Poussielgue-Rusand, toujours égale à elle-même. Je note chez lui, au milieu de pièces plus éblouissantes que châtiées, un reliquaire Renaissance et des ciboires de style Louis XVI, qui sont d'une discrétion charmante. Si MM. Armand-Caillat et fils, de Lyon, ne nous montrent cette année aucune œuvre comparable à cette châsse de saint Louis qui fut tant admirée en 1889, par contre, leurs vitrines renferment, entre autres ouvrages très précieux, deux crosses qui sont de pures merveilles. Enfin l'étalage de M. Leroux fera sans doute commettre le



Coupe genre renaissance (prof. Waderé, à Munich)

péché de convoitise à plus d'un de nos curés de province. Cependant je ne vois rien chez nous, qui soit beaucoup supérieur au magnifique *chef* de saint Etienne, d'une si magistrale allure, et d'une exécution si mâle, dont la Hongrie peut justement s'enorgueillir.

En 1622, dans son *Essay des Merveilles de Nature et des plus nobles Artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, le docte René Francoys, prédicateur du roi, se plaignait amèrement de la complication de l'orfèvrerie de son temps et du prix que coûtaient les façons : « On pouvoit encore excuser nos pères qui se servoient de vaisselles faites à la vieille mode et fort niaisement... écrivait-il, mais depuis que l'orfèvrerie nous a charmez de mille enchantemens, cizelant, burinant, esmaillant, glaçant, emperlant la besongne, hélas tout est perdu. L'argent qui estoit le principal n'est plus maintenant que l'accessoire. La manifacture est plus précieuse que l'estoffe! » A quelles lamentations nouvelles le père René Francoys ne s'abandonnerait-il pas, s'il lui était permis de revenir en ce monde, pour entrevoir dans le palais de l'ameublement... les merveilles de *manifacture* exposées par l'Orfèvrerie française?

L'ÉTAIN

Avec l'étain, nous voici en présence d'un métal dont les destinées mobilières, extrêmement tourmentées, présentent une lacune à peu près unique. Après avoir été, pendant huit cents ans au moins, de toutes les fêtes religieuses ou profanes, et de tous les repas publics ou privés, l'étain s'est vu, au commencement de ce siècle, brusquement répudié, impitoyablement destitué de ses principales fonctions, et comme conséquence, il est tombé dans un tel oubli, que sa réapparition dans nos intérieurs a causé comme une sorte de surprise, et qu'encore, à l'heure actuelle, les seules applications qu'on a su en faire le confinent dans le domaine de la curiosité.

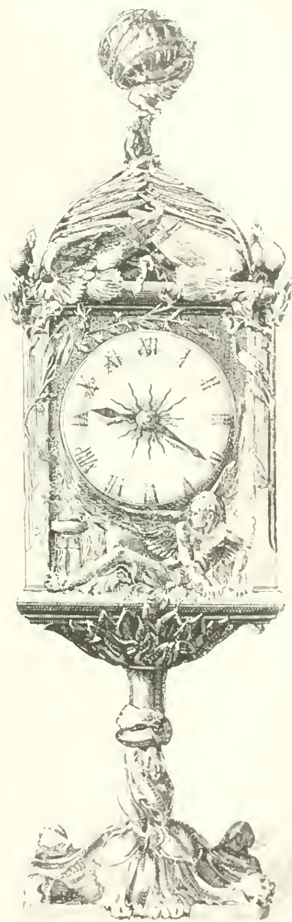
Et cependant, du XIII[e] au XVIII[e] siècle — la *Chronique de Reims*, le *Journal* de Pierre de l'Estoile, les *Lettres* de Guy Patin en témoignent — il n'y eut

pour ainsi dire pas d'église en Occident, si magnifiquement dotée qu'elle pût être, qui ne possédât, pour les services habituels du culte, un *jeu* de vases sacrés en étain, — ceux d'argent, de vermeil et d'or ne servant que dans les occasions solennelles. De même, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, on chercherait vainement un inventaire riche ou modeste, royal, princier ou bourgeois, où la vaisselle d'étain ne figure en belle place et en abondance. Bien mieux, au milieu même du XVIIe siècle, ce métal depuis lors si dédaigné était encore d'un emploi si général — même à la Cour — qu'en [illegible], Louis XIV crut devoir créer une charge officielle de « Maistre Potier d'étain ordinaire de la Maison du Roy ».

Ajoutons que ce n'était pas seulement aux bas usages qu'on le faisait servir. La preuve en est dans les riches et coûteuses façons dont on le gratifiait. Ces façons, très compliquées, affectèrent même, à presque toutes les époques, un caractère des plus artistiques. Guilbert de Metz, dans sa *Description de la Ville de Paris* écrite en 1407, nous apprend que, de son temps, un « estaimier » demeurant en face du Palais de Justice était réputé pour fabriquer « de merveilleux vaisseaux d'étain » ; et l'on devine, par ce qu'on sait des orfèvreries de cette époque, la signification d'un pareil qualificatif. Les admirables ouvrages de Briot attestent, en outre, qu'au XVIe siècle la maîtrise des artistes qui travaillaient l'étain n'avait en rien diminué ; et même, au siècle dernier, les journaux prodiguaient leurs éloges à un potier d'étain de Troyes, nommé Renard, dont la vaisselle, d'une élégance rare, était prisée à l'égal des pièces d'argenterie. Enfin nous avons, nous-même, publié jadis une liste de ces habiles artisans, liste forcément très incomplète, mais qui comprenant près de 160 noms, prouve amplement que jusqu'en 1789 leur industrie était demeurée des plus florissantes.

Peut-être serait-il instructif de rechercher les raisons de ce délaissement subit qui amena, à la Révolution, la suppression presque radicale de l'étain sur nos tables françaises. Cette recherche, toutefois, sortirait de notre cadre. Nous nous bornerons à constater, avec Eugène Fontenay, que les procédés dont une profession fait un usage courant tombent — dès que celle-ci cesse d'être exercée — dans une désuétude si absolue, qu'il les faut réinventer lorsqu'on prétend faire revivre cette profession. L'étain n'a point échappé à cette règle. Cette réinvention s'est même accomplie sous nos yeux, et d'une façon assez surprenante, car elle a suivi deux voies très différentes :

La première de ces voies fut adoptée par les professionnels de l'or et de l'argent, qui se sont appliqués à analyser les chefs-d'œuvre des vieux maîtres, et qui ont tenu compte des enseignements que pouvait fournir l'étude de leurs admirables ouvrages. La seconde fut préférée par certains sculpteurs épris des nouveautés un peu étranges. Ceux-ci plus audacieux se lancèrent dans la carrière sans aucun souci des antériorités, et avec une connaissance sommaire et, disons-le, insuffisante du tempérament du métal qu'ils prétendaient mettre en œuvre. De là résultèrent deux genres de productions assez dissemblables, et souvent même contradictoires dans une certaine mesure.



P... [illegible] par M. [illegible]

Les premiers, fidèles aux traditions, observateurs sagaces des faits acquis, sachant — avec tout le monde — que l'étain entre en fusion à une température peu élevée (228 degrés), avaient, en outre, remarqué que son grain d'une merveilleuse finesse épouse avec une précision extraordinaire les formes données au moule, quelque délicates et détaillées qu'elles puissent être. Ils savaient aussi que l'étain se répare mal, qu'il supporte difficilement le travail du ciseleur, et qu'il présente sous l'outil des cassures nettes et brillantes. De telle sorte que pour obtenir des pièces irréprochables, il faut éviter autant que possible les retouches, par conséquent les coutures, et pour cela faire usage de moules spéciaux, permettant d'effectuer du premier coup une fonte irréprochable.

C'est M. Germain Bapst, je crois, qui découvrit, ou du moins qui proclama le premier que Briot, dont le fameux *Plat de la Tempérance* restera comme une des œuvres les plus accomplies du XVIe siècle, avait dû couler ses ouvrages dans des moules en cuivre gravés et ciselés avec un soin rare et une maîtrise supérieure. C'est M. Brateau qui, certainement, remit le premier ce coûteux procédé en honneur, et y réussit au point de pouvoir supporter la comparaison avec ses devanciers les plus illustres. Personne n'a oublié l'accueil fait jadis à sa remarquable aiguière et à son superbe bassin ; et son exposition actuelle montre comment un artiste richement doué et d'une conscience absolue peut, dans les genres qu'on qualifie à tort de secondaires, s'inspirer des modèles consacrés, pour créer des œuvres très nouvelles et suffisamment originales. Toute une suite de gobelets composés avec un goût rare, des assiettes au marli brodé, de petits plateaux losangés et fleuris ; quelques pièces où les préoccupations du *néo-style* se font jour, comme le *plat aux chrysanthèmes* que nous reproduisons ici ; d'autres plus compliquées, comme la petite pendule pédiculée que nous donnons également, et dont la structure imitée d'un ancien reliquaire, est agrémentée de feuillages et de fins bas-reliefs chargés d'allégories relatives au Temps ; toutes ces pièces, exécutées par le procédé que nous venons d'indiquer, font de M. Brateau, dans le genre ressuscité par lui, un maître ouvrier et un artiste d'un rare mérite.

Si l'étain coulé dans le cuivre permet d'obtenir les belles œuvres que nous venons de passer en revue ; nous devons ajouter qu'il se moule également dans le plâtre, dans le sable, la terre et la pierre. Le plâtre et le sable offrent même cet avantage de permettre, dans le décor, des saillies plus accentuées. Pour qu'on puisse détacher sans encombre l'étain fondu du moule en cuivre dans lequel il a été coulé, il est indispensable, en effet, que ce moule soit « de dépouille » ; c'est-à-dire qu'il ne présente aucune cavité assez profonde, pour que le métal ayant pénétré dedans ne puisse être dégagé facilement. Les moules en plâtre ou en terre, généralement détruits après la fusion, peuvent tolérer des saillies plus fortes. C'est un avantage assurément, mais amoindri par ce fait que l'épiderme du métal, reproduisant avec une fidélité extrême le grain de la substance dont le moule est fait, n'offre plus cette netteté, ce lisse et, dans les détails, ce précieux que lui communique l'emploi du cuivre.

Néanmoins on obtient de la sorte des pièces de grand intérêt. Nous n'en

voulons pour preuve, que la délicieuse écuelle à oreilles et couvercle, sur laquelle un artiste bien connu des amateurs, M. Francis Peureux, — dont l'esprit inventif nous a gratifiés, en ces années dernières, d'une foule d'argenteries très originales, — a retracé l'historiette de Perrette et de son pot au lait. Ajoutons que cette jolie pièce, exécutée par un orfèvre habitué au



Plat aux chrysanthèmes (étain)
(par M. Brateau).

travail des métaux précieux, conserve la qualité essentielle des pièces d'orfèvrerie. Elle est légère et maniable. Il n'en est pas de même malheureusement d'un certain nombre d'autres ouvrages exécutés par nos bronziers, ou par ces sculpteurs dont nous parlions à l'instant, qui ont cru pouvoir profiter de la facilité avec laquelle l'étain se fond, pour réaliser eux-mêmes la traduction de leurs œuvres.

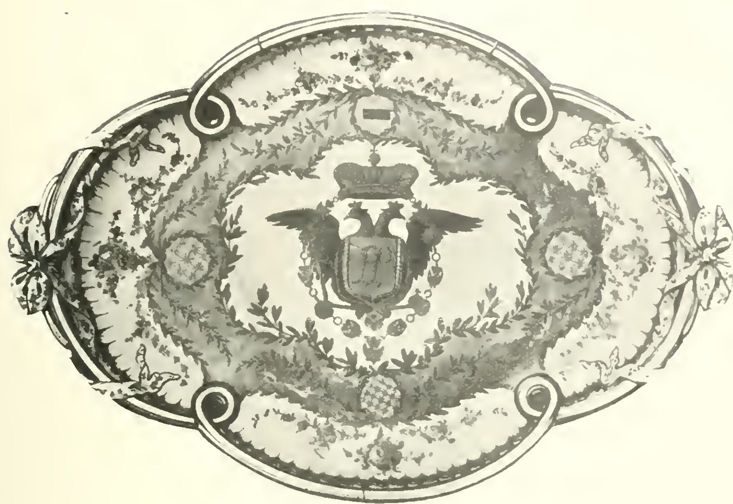
Parmi nos éditeurs de bronzes d'art, MM. Thiébaut, Susse, Siot-Decauville, pour ne mentionner que les plus en vue, n'ont pas manqué de profiter de l'engouement passager d'un certain public pour ce métal si longtemps

[illegible] doter nos tables, nos étagères, de surtouts, de [illegible] d'encriers, de jardinières, aux formes molles, imprécises, [illegible] aux colorations ternes, sourdes et pauvres, sans vibrations ni reflets, [illegible] le poids, dans les grandes pièces particulièrement, rend le maniement [illegible] impossible, et qui cependant, à cause de leur mollesse de forme et de leur imprécision, n'ont pas laissé d'avoir du succès auprès d'un [illegible]. Les artistes, opérant eux-mêmes, n'ont pas été du reste, dans [illegible], plus heureusement servis. La fluide gracilité que M. Marc [illegible] à donner aux formes simplifiées de ses femmes, qui semblent [illegible] d'un rêve, pas plus que la fougue décorative, à la fois si puissante [illegible] de M. Desbois, n'ont obtenu un résultat bien supérieur à celui que M. [illegible] a su tirer des inventions de MM. Clerget, Baffier et [illegible] — dont il y aurait injustice à ne pas signaler une réduction très [illegible] de son joli groupe le *Ruisseau et la Prairie*, — ou des vases aux formes concentrées et sommaires, dont l'éminent fondeur a demandé les modèles à M. Kann.

On en peut dire autant des encriers et des brocs exposés par M. Lerolle, à la fois sculpteur et éditeur, et par M. Houdebine. Somme toute l'étain, métal sain, c'est-à-dire dont les oxydations ne sont pas toxiques, ne devrait être appliqué qu'aux usages où cette qualité si précieuse a son utilité, et non pas pour remplacer — comme c'est le cas trop souvent — le cuivre ou le bronze. Seul un étranger, M. Kayser fils de Krefeld paraît s'être pénétré de cette [illegible], en essayant de rendre franchement à l'étain son caractère industriel de [illegible] courant.

[illegible] sont les constatations qui résultent d'une rapide étude de l'étain à l'Exposition de 1900. Cette rentrée dans l'ameublement d'un métal dont [illegible] XVIe siècle, célébrait si hautement les mérites, est encouragée [illegible] contemporain. Sera-t-elle très durable ? On en peut douter. [illegible] sauf chez M. Kayser, ne s'appuie, en effet, sur aucune application pratique, et les qualités toutes d'utilité qui distinguent l'étain, [illegible] son peu de valeur intrinsèque, sont sans rapport avec le prix [illegible] qu'exigent les façons dont le caprice de quelques « initiés » [illegible].

HENRY HAVARD.



LA TERRE

I

LES ARTS DU FEU

L'EXPOSITION CENTENNALE

La céramique. — L'histoire de l'industrie de la céramique française, pendant le cours du XIXe siècle, peut se diviser en deux périodes bien distinctes : l'une, qui embrasse la première moitié du siècle, qui est une période pour ainsi dire de stagnation pendant laquelle, en laissant au second plan la question de décoration, on semble ne s'être guère préoccupé que de perfectionner la fabrication de la porcelaine dure et de la faïence fine, deux industries qui venaient à peine de naître ; et la seconde, qui commence à se manifester timidement de 1845 à 1850 pour prendre, vingt ans plus tard, un essor considérable, grâce aux découvertes récentes de la science qui, en fournissant aux praticiens et aux artistes des ressources et des procédés nouveaux, leur permettent des manifestations nouvelles.

A la fin du siècle dernier, deux faits considérables et qui devaient changer entièrement les conditions dans lesquelles s'était jusqu'alors exercée l'industrie de la céramique venaient de se produire : d'une part, la découverte des gisements de kaolin du Limousin, qui avait permis d'établir en France la fabrication de la porcelaine dure et de lutter ainsi contre l'Allemagne, et d'autre part, à la suite du désastreux « Traité de Commerce » conclu avec la Grande-Bretagne en 1783 et qui permettait, sur tout le territoire, la libre introduction des faïences anglaises, la nécessité de développer l'industrie de la faïence fine qui n'était alors qu'à l'état d'embryon. Ces deux faits avaient eu pour conséquence de ruiner entièrement la fabrication de la faïence stannifère qui, pendant un siècle et demi, avait régné en souveraine, et de faire abandonner presque complètement celle de la « porcelaine tendre », limitée à un très petit nombre d'ateliers, mais qui n'en avait pas moins, surtout grâce à Sèvres, établi dans le monde entier, la supériorité de l'art français.



[illegible]

C'était donc deux industries nouvelles qu'il fallait implanter en France et faire prospérer.

Pour la porcelaine, ce fut assez rapide. La manufacture de Sèvres, dans l'espoir de conserver le monopole de la fabrication de la porcelaine, avait bien fait l'acquisition de la carrière de kaolin récemment découverte à Saint-Yrieix, mais on ne tarda pas à en trouver et à en exploiter d'autres, et,

bientôt, malgré les privilèges dont jouissait l'établissement royal, des fabriques rivales s'élevèrent comme par enchantement, à Paris d'abord, puis sur quelques autres points du royaume. A l'imitation du roi qui avait « sa manufacture », les membres de sa famille, Marie-Antoinette elle-même, voulurent avoir la leur, et quelques années à peine après la mise en œuvre de la précieuse matière, on pouvait voir en pleine activité, outre la manufacture des « Porcelaines à la Reine », celles du comte de Provence, du comte d'Artois, du duc d'Angoulême, du duc d'Orléans, du duc de Penthièvre, etc.; toutes ces fabriques mettaient en vente, à des prix relativement accessibles à tous, des porcelaines solides, résistantes et décorées parfois aussi richement que celles de la manufacture de Sèvres à laquelle elles faisaient une concurrence d'autant plus redoutable que, grâce à leurs puissants protecteurs, les ordonnances, les « arrêts prohibitifs » et même les « jugements de saisie et de confiscation », restaient toujours pour elles à l'état de lettres mortes.



Pot-pourri en faïence fine de la manufacture des frères Le[illegible] à Douai (vers 178[illegible])

A l'exception cependant d'un grand vase fabriqué à Sèvres en 1784 [1], la nouvelle porcelaine n'avait pas encore laissé entrevoir ce que l'on était en droit d'attendre d'elle dans l'avenir, et, pour le moment, sauf la matière, rien n'avait été changé au genre de production. A la manufacture royale, les modèles servaient indifféremment à la fabrication de la porcelaine tendre ou à celle de la porcelaine dure, et, quant aux fabriques secondaires, qui, presque

[1] Grand vase « de Médicis », aujourd'hui au Louvre, modèle et sculpture de Boizot, bronzes de Thomire.

[illegible] établies à Paris, comme elles avaient été créées pour faire concurrence à celle de Sèvres, elles suivaient servilement ses traces sans se préoccuper de faire du nouveau ou de l'original.

Ce n'est guère qu'à partir de la direction du savant Brongniart, nommé administrateur de la manufacture en 1800, qu'une révolution s'opéra dans l'industrie de la porcelaine. Abandonnant les « mièvreries de l'ancien régime » il modifia complètement la fabrication, et n'hésita pas à entreprendre des



[illegible]

[illegible] de Sarreguemines (vers 1800).

pièces de grande dimension dont jamais, avant lui, on n'aurait osé rêver l'exécution. Grâce à lui, l'industrie se développa rapidement et prit une importance considérable. A part deux ou trois exceptions, toutes les manufactures qui s'étaient établies à Paris où, depuis la Révolution, elles végétaient misérablement, avaient dû éteindre leurs fours, et c'est surtout à Limoges et dans le département du Cher où la main-d'œuvre, les matières premières et, principalement, le combustible, étaient à meilleur marché, que s'élevèrent des manufactures qui, bientôt, n'eurent plus guère de rivales, et dont les produits, d'une fabrication supérieure à tout ce qui s'était fait jusqu'alors en Europe, établirent dans le monde entier la renommée de la porcelaine française.

Pour la faïence fine, il y eut plus d'efforts à faire. Dans quelques manufactures, à Lunéville notamment, on employait depuis assez longtemps une terre blanche d'une finesse et d'une plasticité admirables [1], et il existait même à Paris, près du « Pont-aux-Choux », une « Manufacture royale de Terres d'Angleterre » qui a produit des faïences merveilleuses d'exécution, presque toutes surmoulées sur des modèles d'orfèvrerie et destinées à remplacer la vaisselle plate, mais ces produits n'étaient pas entrés dans le commerce courant, et les terres anglaises, les « cailloutages » inondèrent pendant longtemps le marché.



Imitation des [illegible] Sèvres
[illegible]

Heureusement pour l'industrie française, deux potiers du Stattfordshire, les frères Leigh, persécutés, disaient-ils, pour leurs opinions religieuses et forcés de fuir leur pays, étaient venus, en 1780, se réfugier à Douai, et avaient réussi à y fonder une manufacture qui, après des alternatives de prospérité et de revers, fut forcée de fermer ses portes, non, cependant, sans avoir donné naissance, dans la ville de Douai même, à plusieurs autres fabriques de moindre importance qui, faute de capitaux, ne purent subsister pendant

[1] Cette terre, connue sous le nom de « Terre de Lorraine », était surtout réservée à ces fines statuettes, à ces groupes si vivants et d'un art si charmant dont beaucoup, et notamment ceux qui sont sortis des mains de Cyfflé, peuvent être considérés comme de vrais chefs-d'œuvre.

fort longtemps. Or, c'est dans ces fabriques de Douai, peu connues dans l'histoire de la céramique, bien qu'elles aient, la première surtout, celle des frères Leigh, produit des faïences d'une exécution assez remarquable, que se sont formés la plupart des chefs d'ateliers qui allèrent, quelques années plus tard, implanter dans les manufactures de Sept-Fontaines, de Sarre-



[illegible] PORCELAINE DURE
[illegible] vers 1810

guemines, de Longwy, de Chantilly, de Creil, de Montereau, de Choisy-le-Roi, etc., la fabrication de la véritable faïence fine : celle-ci devait bientôt prendre un développement considérable et constitue, aujourd'hui encore, une des branches les plus importantes de la production française.

Pendant toute la première moitié du siècle, ces deux industries, celle de la porcelaine dure et celle de la faïence fine, s'exercèrent sans donner lieu à aucun changement, à aucun progrès, si ce n'est ceux résultant des recherches faites en vue de perfectionner les procédés de fabrication. La manufacture de Sèvres était sans rivale au monde sous ce rapport, aussi bien que sous celui de l'exécution du décor, et les fabriques privées, suivant ses traces, se bornaient à copier ses formes et à imiter aussi fidèlement que possible le genre qu'elle avait mis à la mode.

Ce genre, dont on peut voir de nombreux exemples à l'Exposition centennale de la céramique (cl. 72), était caractérisé surtout par une profusion de dorures, par des cartels de figures, de paysages ou de fleurs, et, plus tard, sous l'influence de la fausse et ridicule « Renaissance » inventée par Chenavard et autres, et pastichée de façon si déplorable par Jacob Petit qui occupa pendant plus de quinze ans une place des plus importantes parmi les fabricants et les décorateurs, par une exagération de reliefs et de sculptures du goût le plus atroce.



VASE DES APÔTRES (GRÈS DE VOISINLIEU PRÈS BEAUVAIS 1844)
(composition et fabrication de J.-C. Ziégler)

La peinture, figures, ornements ou fleurs, était toujours exécutée de la même façon, à l'aide de couleurs mélangées de *fondants* qui les faisaient adhérer plus ou moins à l'émail, mais sans faire corps avec lui comme cela avait lieu autrefois avec la porcelaine tendre : sur le fond blanc elle paraissait mate, sèche, elle ne « glaçait » pas ; ce n'était pas « la même peau ». On était arrivé, par des tours de force de fabrication, à exécuter des plaques de plus d'un mètre sur lesquelles des artistes d'une habileté et d'une patience prodigieuses peignaient des copies assez compliquées de tableaux célèbres tels que l'*Entrée de Henri IV à Paris*, de Gérard, l'*Embarquement pour Cythère*, de Watteau, les grands groupes de fleurs et de fruits de Van Spaendonck et tant d'autres qui émerveillent encore

[illegible] musée de Sèvres ; mais ces copies, malgré leur valeur artistique, n'ont rien de véritablement céramique, on ne sent pas que le « feu » ait passé par là et si elles étaient peintes, avec le même soin et le même talent, sur [illegible] matière que sur la porcelaine, elles produiraient le même effet.

Vers 1847, après l'étude et l'analyse de pièces à différents états de fabrication et de décoration envoyées de Chine par le P. Ly, on vit qu'il y avait

[illegible] essai de Pâte (1850)

peut-être autre chose à chercher et, sous la direction d'Ebelmen qui venait d'être adjoint à Brongniart auquel il devait succéder, on fit à Sèvres des essais qui, dès le début, furent couronnés de succès, et qui devaient, peu à peu, amener une révolution complète dans les procédés de décoration de la porcelaine. Le premier en date, celui qui, dès qu'il fut connu fut appliqué partout en France aussi bien qu'à l'étranger, et qui devait ouvrir la voie à de nouvelles recherches et à de nouveaux perfectionnements, est celui des « pâtes colorées » ou « pâtes d'application », trouvé en 1849 et qui fit sa première apparition à l'exposition de Londres en 1851.

A peu près à la même époque et sous l'influence du retour aux choses du passé provoqué par « l'école romantique », une manifestation assez importante, au moins dans ses résultats, se produisait dans une autre branche de la céramique. D'une part, un artiste qui avait donné plusieurs preuves de talent, Ziégler, forcé par l'affaiblissement de sa vue d'abandonner sa profession de peintre, avait tenté de ressusciter dans le Beauvaisis l'industrie du grès qui,



FAIENCE FINE [illegible]

Dessin de Victor [illegible]

au XVIe siècle, y avait été en pleine prospérité, et avait produit des œuvres justement appréciées et dont parlent avec éloges les écrivains du temps ; et, d'autre part, un modeste potier de Tours, Charles Avisseau, épris de la splendeur des émaux de Palissy dont le hasard lui avait fait connaître quelques œuvres, avait au prix de durs sacrifices et de pénibles recherches, tenté de retrouver les secrets et les procédés du vieux maître saintongeois. La faveur avec laquelle leurs tentatives avaient été accueillies par les artistes fut le point de départ d'une sorte de renaissance qui eut de la peine à se développer, mais qui, cependant, grâce à la persévérance, à l'abnégation, et l'on

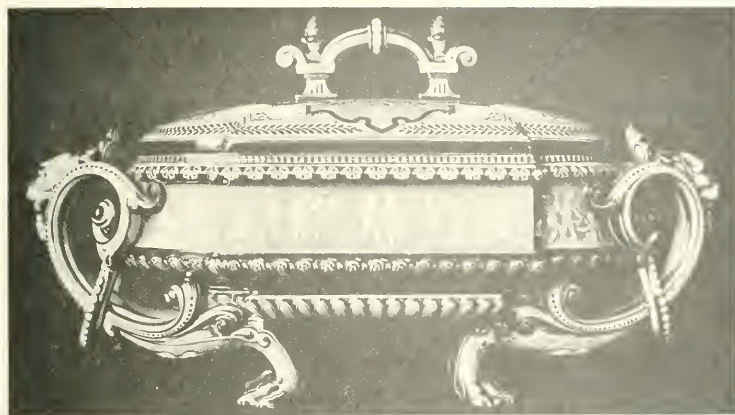
[illegible] presque [illegible] à la passion de tous ceux qui se donnent à la pratique de ce bel art du feu qui a produit tant d'œuvres admirables, mais qui a fait aussi tant de victimes, devait prendre dans la seconde moitié du siècle un essor et une extension dont l'exposition actuelle nous montre les merveilleux résultats.



[illegible] Vase [illegible]

Il faudrait un volume entier pour étudier comme ils le méritent les travaux de ces ouvriers de la première heure, les Pull, les Jean, les Devers, les Pinard, les Barbizet, les Parvillée, les Collinot et tant d'autres, jusqu'au maître Théodore Deck, en qui semble s'être s'incarné le génie de la céramique et pour lequel le feu n'avait pas de secrets, pour redire leur vie de recherches incessantes et souvent de misère. Leur œuvre heureusement a été féconde et leurs élèves et imitateurs, les Chaplet, les Dammouse, les Delaherche, les Dalpayrat, etc., dont nous étudierons prochainement les envois à l'Exposition, montrent que leur exemple a été dignement suivi. Grâce à eux aussi l'amour de la céramique s'est généralisé et des artistes tels que Théodore Rousseau, Harpignies, J.-P. Laurens, Anker, Collin, Bracquemond, Eugène Carrière, Cazin, Mme Moreau-Nélaton, Henry Cros, Carriès, pour ne citer que les plus connus, n'ont pas dédaigné d'enluminer la faïence, de décorer la terre, ou de pétrir le grès, cette admirable matière qui se prête aux travaux les plus fins et les plus délicats aussi bien qu'aux combinaisons architecturales les plus [illegible] et les plus largement traitées.

La faïence fine dont la composition avait été modifiée de façon à égaler sinon à surpasser la faïence anglaise, n'avait pas, elle non plus, pendant longtemps changé ses procédés de décoration qui consistaient à transporter sur la faïence des gravures ou des lithographies imprimées avec des encres céramiques qui se développaient et se fixaient à la cuisson ; ce procédé, très simple et peu coûteux, avait permis de généraliser la vaisselle *historiée*, vaisselle des plus curieuses à étudier et sur laquelle on peut suivre pour



PORCELAINE DE SÈVRES. [illegible]

modèle de [illegible]

ainsi dire pas à pas, comme sur la faïence anglaise de la seconde moitié du siècle dernier, tout ce qui intéresse l'histoire militaire, civile, politique et même littéraire de la France. Cette « illustration » de la faïence était généralement monochrome, imprimée en noir, en bistre ou en bleu ; quand on la voulait coloriée, on se bornait à passer au pinceau, sur l'impression déjà cuite, des teintes plates qui exigeaient une seconde cuisson, mais grâce aux progrès de la chromolithographie, et, surtout, à l'initiative et aux recherches de Bracquemond, aussi passionné pour la céramique que pour la gravure, les procédés se sont tellement perfectionnés que l'on a pu les étendre à des produits d'un ordre plus élevé et livrer au commerce des pièces décorées

[illegible] de luxe, d'un art souvent délicat et d'une exécution [illegible] des prix relativement modestes.

[illegible] dans le domaine de la porcelaine qu'une révolution [illegible] depuis les premières tentatives que nous avons signalées en 1849, et dans ces vingt dernières années surtout, les recherches n'ont pas discontinué aussi bien dans les laboratoires de Sèvres que dans les ateliers de Limoges et de Vierzon, et nous verrons, en étudiant avec toute l'attention qu'ils méritent les produits qui figurent à l'esplanade des Invalides quel changement radical s'est produit, quelle transformation s'est faite. La merveilleuse matière qu'est la porcelaine domine maintenant dans toute sa splendeur, le règne de la « peinture » est fini, celui de la véritable décoration céramique commence.



[illegible]

Le verre. — Les progrès réalisés dans l'industrie du verre, et surtout du cristal, n'ont pas été moins considérables, et ils se sont produits plus tôt et plus rapidement.

Au commencement du siècle, il n'existait en France que deux cris[illegible] peu importantes, celle de Saint-Louis et celle de Sèvres où [illegible] le premier, installé la fabrication du cristal d'après [illegible] et qui fut ensuite transportée à Montcenis, près Autun. [illegible]

[illegible] étaient loin d'être florissants et ne pouvaient

guère lutter avec l'étranger, lorsque, en 1816, M. d'Artigues, fabricant de cristal à Vonèche (Belgique), ne pouvant plus, à la suite des traités de 1815, introduire librement ses produits en France, acquit à Baccarat, la petite verrerie de Sainte-Anne où l'on n'avait fabriqué jusqu'alors que des verres à vitres et de la verrerie ordinaire. A dater de ce moment, et surtout à partir de 1822, sous la direction de MM. Godard, la fabrication du cristal y prit une extension considérable qui ne fit que grandir depuis.



[illegible]

On y appela à grands frais des ouvriers anglais qui perfectionnèrent les procédés de la « taille » ; on fit des verres colorés dans la masse qui imitaient les malachites et les marbres précieux ; on y fabriqua de grands vases d'un blanc opalin, que, à l'imitation de la porcelaine, on décorait richement de dorures et de peintures exécutées avec des couleurs très fusibles qui cuisaient au feu de moufle à une très basse température, etc. Tout en conservant la « gravure à la roue » pratiquée en France dès la fin du siècle dernier, on adopta en les perfectionnant les procédés de gravure à l'acide trouvés en 1810 par Gay-Lussac et Thénard.

Un grand progrès, dont nous parlerons plus longuement, mais que nous voulons indiquer dès à présent est celui des « verres doubles » à deux, et souvent même, à plusieurs couches colorées superposées, qui permet, à l'aide de la taille à la roue et en enlevant successivement, d'après un dessin tracé à l'avance, des parties colorées, d'obtenir des effets d'une transparence douce et harmonieuse, d'un charme inexprimable. Nos modernes verriers, les Gallé, les Reyen, les Rousseau, les Léveillé, et tant d'autres ont produit en ce genre des merveilles d'un art délicat et précieux.

Nous citerons enfin, comme une des dernières et des plus pures manifestations artistiques de notre époque, les « pâtes de verre » colorées dans la pâte, qui étaient connues des anciens verriers de Rome et d'Alexandrie et

Ainsi Henry Cros, éminent sculpteur doublé d'un poète et d'un savant, a, le premier, retrouvé les procédés. Sa belle fontaine du musée du Luxembourg, *L'Histoire de l'Eau*, et son grand bas-relief, *L'Histoire du Feu* qui figure à l'Exposition actuelle, sont, de l'avis de tous, de véritables chefs-d'œuvre.

(A suivre.)

Édouard GARNIER.







LA SCULPTURE

II

L'EXPOSITION DÉCENNALE FRANÇAISE

ANS cette exposition, dont le classement n'est point le principal mérite, il n'y a guère de section moins ordonnée et plus confuse que celle réservée aux ouvrages de sculpture des dix dernières années. Déjà, en 1889, les sculpteurs n'avaient pas eu lieu de se féliciter du local que l'administration leur avait attribué. Leurs œuvres, à l'étroit dans une galerie médiocre, débordaient jusque sous les promenoirs et c'est en évoluant parmi les tables des cafés du Champ-de-Mars, entre les violons des orchestres tziganes et les flûtes de Pan des lautars roumains que le visiteur s'étonnait de rencontrer les nudités de marbre des *Diane* et des *Vénus* alternant avec les redingotes de bronze des statues d'hommes d'État. Cette fois encore, la sculpture décennale a été sacrifiée. Pour créer au profit des peintres des salles supplémentaires, le vaste hall du grand palais a été rétréci, et lorsque l'on pénètre sous l'immense voûte de verre d'où tombe un jour brutal, la première impression qu'on éprouve est celle d'un aveuglant et redoutable chaos. Ce désordre, qui ne facilite point la tâche du visiteur, n'est pas pour faire valoir aux yeux des étrangers notre école de sculpture qui méritait d'être mieux traitée.

[illegible] Cordier, comme Just Becquel, qui expose, avec un [illegible] *[illegible]*, une image peut-être un peu bien [illegible] *M. [illegible] doyen de la faculté des lettres*. M. Frémiet est un [illegible]. Il si l'on ne connaissait les liens d'étroite amitié qui unirent [illegible] sculpteur on devinerait, à la sincérité de l'observation, à l'amour du mouvement et de la vie, à la science anatomique que révèlent toutes ses œuvres, l'influence des conseils du maître bourguignon. A ces qualités, que l'on retrouve toujours, à des degrés divers, chez les disciples de Rude, M. Frémiet a joint, dès ses débuts, une curiosité d'esprit, une fantaisie d'imagination, un goût du pittoresque qui lui font une place tout à fait à part dans la sculpture contemporaine. Non content d'exécuter le « morceau » avec une adresse et une sûreté peu communes, de prouver sa science impeccable dans ses jolies [illegible] d'animaux qui ne doivent rien à l'imitation de Barye, il s'est plu à [illegible] de saisissantes images tous les âges du monde, depuis l'époque [illegible] où la lutte pour la vie mettait chaque jour aux prises l'homme [illegible] et la bête jusqu'aux temps les plus voisins de nous, et il a pratiqué [illegible] toutes les formes de son art, depuis la sculpture [illegible] jusqu'aux fines statuettes de bronze ou de terre cuite. Qu'elles [illegible] *l'homme de l'âge de pierre combattant avec l'ours*, qu'elles [illegible] *Étienne Marcel, Condé, Jeanne d'Arc, Meissonier* ou



A. M...

JEANNE D'AR...

Lesseps, toutes ses œuvres attestent la même richesse d'imagination, le même sens de l'histoire, la même faculté de faire revivre, de « recréer » pour ainsi dire, sous son aspect le plus caractéristique, une époque ou un individu.

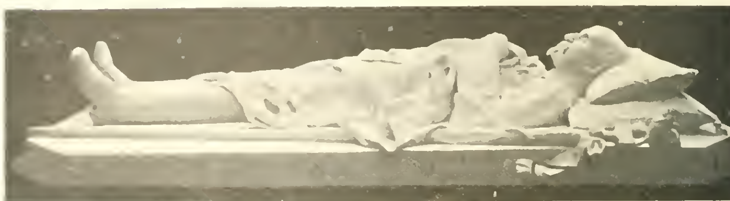
Par son maître Carpeaux, M. Dalou se rattache encore à l'école de Rude. C'est de ces deux ancêtres qu'il hérita ce don du mouvement, cette exubérance et cette fougue qui distinguent tous ses groupes et tous ses hauts-reliefs. Il faut joindre à cet atavisme l'influence de l'art de Versailles qui révéla à M. Dalou sa vocation de décorateur. Aucun de ses ouvrages décoratifs ne figure cependant à cette exposition. M. Dalou a eu la coquetterie de ne choisir, dans son œuvre si varié, qu'un seul genre et de ne nous montrer qu'une face de son talent. Il n'a envoyé aux Champs-Elysées que des portraits. Il manque à cette collection le célèbre *Vacquerie* ; mais les bustes de *Floquet*, de *Liouville*, de *Jean Gigoux* et de *Me Cresson*, celui surtout d'*Albert Wolff*, modelé d'une main si ferme, si âpre et si fine à la fois, suffisent à placer leur auteur au rang de nos plus grands portraitistes.

Elève de Dumont et de Ramey, M. Thomas est resté un classique, épris surtout de formes pures et de rythmes harmonieux. Sa noble et tranquille *Architecture*, dont l'original décore le musée Galliera, aurait pu donner de salutaires leçons aux trop nombreux artistes chargés d'orner à la hâte les façades des nouveaux palais ; elle leur eût enseigné que, entre un monument et sa décoration, il y a des rapports nécessaires de proportions, de caractère, de style ; cela leur eût épargné peut-être quelques lourdes erreurs. Le groupe d'*Hippocrate et Hygie*[1] procède d'une pareille esthétique et, par les mêmes moyens, donne la même impression d'équilibre, de mesure et de sérénité. Sans sacrifier en rien la beauté de la ligne, l'artiste a mis plus de mouvement et plus de réalisme dans sa vigoureuse figure d'*Homme combattant un serpent* ; c'est un des plus magnifiques bronzes de cette exposition.

M. Paul Dubois fut, parmi nos sculpteurs, l'un des premiers qui cherchèrent à Florence l'inspiration qu'on demandait autrefois à Rome et à Athènes. Son *Tombeau de Lamoricière*, dont il faut aller découvrir le moulage au milieu des salles d'aquarelles et de gravures, porte empreinte la double influence de Michel-Ange et des quattrocentistes. Dans cette œuvre fameuse, et d'ailleurs remarquable, mais encore hésitante, ce qui domine c'est la réuni

[1] Voir notre reproduction, t. V, p. 181.

[illegible] des monuments de la chapelle des Médicis et l'ambition d'atteindre au grand style par la noblesse des formes et l'ampleur des mouvements. Une des quatre figures, peut-être la moins célèbre, celle de la *Prière*, s'inspire d'un tout autre idéal. Elle est plus simple, plus fine ; l'expression en est plus intérieure, l'émotion plus intime et, par suite, plus touchante ; c'est la première apparition de ce type féminin, propre à M. Paul Dubois, qui lui servira plus tard, dans sa statue de *Jeanne d'Arc*, à exprimer l'extase mystique et la foi ingénue. Devant cette exquise figure, il est impossible de ne point évoquer le souvenir des maîtres du XVe siècle italien ; la parenté est évidente entre cette œuvre d'art et leurs créations, d'une élégance si sobre, si souple, si



[illegible] D'AUMALE

[illegible]

fine ; elle n'est pas moins sensible dans l'*Ève naissante*, dans le *Narcisse*, le *Saint Jean*, le *Chanteur florentin*. Mais le culte de l'artiste moderne pour les chefs-d'œuvre des Ghiberti, des Mino de Fiesole et des Donatello ne l'a jamais entraîné jusqu'au pastiche ; ce qu'il a retenu surtout des leçons de ces maîtres, c'est le conseil que donnent tous leurs ouvrages d'interroger sans cesse et directement la nature ; on peut juger par tous ses portraits, par les admirables bustes de *Baudry*, de *Bonnat*, de *Legouvé*, de *Pasteur*, combien, dans le talent si sûr de M. Paul Dubois, il entre de conscience, de franchise et de sincérité.

C'est aussi vers Florence que se tournèrent aux temps de leurs débuts, les regards de Falguière et de M. Mercié. Le premier, qui devait, plus tard, s'attacher presque exclusivement à exprimer la vie, la vie charnelle, souvent [illegible], parut d'abord, au salon de 1867, avec son *Tarcisius martyr* [illegible] sculpture, que conserve le musée du Luxembourg, cette [illegible] douloureuse, émaciée, ascétique, ne laissait point prévoir le



A. Falguière

La Rochejacquelein

sensuel auteur des *Dianes*, de la *Danseuse*, de la *Nymphe chasseresse* et de la *Lutte de Bacchantes*. Deux ans après, il exposait son *Vainqueur au combat de coqs*, où toutes ses qualités propres se pressentaient déjà, mais qui semblait encore un souvenir de l'antique entrevu à travers une version italienne. On ne retrouve, au grand palais, qu'une faible partie de l'œuvre si abondant de Falguière ; quelques-uns de ses meilleurs ouvrages manquent même à cette exposition, notamment le *Saint Vincent de Paul*, l'une des gloires du Panthéon et le chef-d'œuvre, peut-être, de l'artiste. Sa statue la plus populaire, la *Diane*, n'y est représentée que par un plâtre, et ce moulage, s'il traduit fidèlement la beauté du mouvement et la trouvaille du geste, laisse trop voir la vulgarité de la forme, que ne vivifient plus, comme dans le marbre original, le modelé savoureux, frémissant, et le « rendu » incomparable de la chair. Mais deux des ouvrages exposés aux Champs-Élysées suffiraient à eux seuls, s'il en était besoin, à défendre la mémoire de Falguière : le *La Rochejacquelein*, si élégant, si nerveux, si français, et la statue monumentale de *Mgr Lavigerie* qu'auraient signée, tant elle est large de style, étoffée, entraînante, les plus grands sculpteurs de notre XVII[e] siècle.

Le *Gloria Victis*, le *David*, le *Quand même* sont trop connus, trop définitivement consacrés par l'admiration universelle pour que nous nous attardions à l'étude de ces œuvres qui représentent, à la « centennale », M. Antonin Mercié. On eût souhaité de revoir ici, à côté de ces chefs-d'œuvre, quelques-uns de ces beaux monuments funéraires dont le *Tombeau de M[me] Charles Ferry* et celui de *M[me] Carvalho* [1] sont les modèles les plus parfaits. Mais l'artiste semble avoir pris plaisir à ne montrer, à la « décennale », que ceux de ses ouvrages qui attestent l'évolution accomplie par son talent en ces dernières années. Depuis quelque temps, en effet, si l'on excepte la *Jeanne d'Arc*, de sentiment et de type tout gothiques, exécutée pour l'église de Domremy, M. Mercié a paru renoncer à la sculpture « noble » pour s'essayer à des ouvrages de « genre ». Sa jolie statue de l'*Opéra comique* [2], la cire intitulée *Au sérail*, l'amusante figure du poète cordonnier *Vestrepain* [3] sont les plus récents exemples de cette nouvelle manière : s'il est permis de préférer à ces œuvres pédestres et familières l'envolée héroïque des grandes

[1] Le *Tombeau de M[me] Carvalho* a été gravé pour la *Revue* par M. Émile Sulpis. Voir t. I, p. [illegible]
[2] Voir notre reproduction, t. IV, p. 38[illegible]
[3] Voir notre reproduction, t. V, p. 483.

[illegible] on y rencontre toujours la décision, la force et [illegible] qui caractérisent toute la production de ce maître sculpteur.

Après les *Premières funérailles*, le *Bernard Palissy*, le *Mozart enfant*, avec [illegible] œuvres si simples et si sûres qui illustrèrent son nom, M. Barrias [illegible] projet d'un vaste *Monument à Victor Hugo*, une série de charmantes [illegible] où revit toute la grâce de la *Jeune fille arabe* du tombeau de Guillaumet, et une grande statue polychrome, *La Nature se dévoilant*[1]. Cette figure, justement admirée au Salon de 1899, marque l'un des efforts les plus intéressants parmi ceux que nous avons vus se produire, depuis quelques années, pour remettre en faveur la statuaire colorée, délaissée sans raison depuis la Renaissance, après avoir été d'un usage si fréquent en Grèce, à Rome, à Florence aussi bien que chez nos vieux « imagiers ». Il y a près d'un demi-siècle qu'un des élèves de Rude, Cordier, avait ouvert la voie. Il n'y fut point suivi et c'est un peintre, M. Gérôme, qui peut revendiquer l'honneur d'avoir, par sa *Tanagra*, sa *Galathée*, sa *Bellone*, décidé les sculpteurs à s'y aventurer. M. Théodore Rivière y a rencontré le succès. Ses groupes polychromes, précieux bibelots où se marient le bronze, le marbre, l'ivoire, l'onyx, ont déjà suscité de nombreux imitateurs. On peut rapprocher de ces intéressantes tentatives les essais de M. Cros et de M. Alexandre Charpentier dont l'un a eu l'heureuse idée d'appliquer à la sculpture les charmantes colorations du verre, tandis que l'autre faisait renaître, dans sa grande frise des *Boulangers*, la céramique monumentale telle que la pratiquèrent les constructeurs du palais de Darius.

Ces artistes ne sont point les seuls qu'ait hantés le désir de substituer au marbre, médiocre et froid, une matière plus riche, plus variée, plus vivante. On ne saurait oublier la curieuse série de figures de grès et de bustes en bronze que Carriès excella à revêtir d'émaux et de patines aux nuances raffinées et, parmi les sculpteurs qui ont eu le mérite de remettre en honneur le bois, l'ivoire et la pierre, M. Desbois et M. Dampt, MM. Bartholomé, Baffier et Félix Charpentier doivent être mentionnés.

On n'attend pas que, dans ces courtes notes, nous passions en revue toutes les œuvres intéressantes de la « décennale ». Exposées pour la plupart dans les derniers Salons, elles sont encore présentes à toutes les

1. [illegible]

mémoires. Personne n'a oublié les masques si expressifs de M. Émile Bourdelle ; les marbres, d'une étonnante virtuosité, qu'a signés M. Escoula les bas-reliefs et surtout la *Pleureuse*, où Mlle Marie Cazin a su faire passer un peu du charme poétique qu'on admire dans les peintures de l'auteur de *Judith ;* les fines nudités de M. Antonin Carlès ; les statuettes, si amoureusement modelées, de Mlle Camille Claudel ; les œuvres de MM. Agathon Léonard, Hector Lemaire, Michel, Turcan, Longepied, Tony Noël ; celles enfin de M. Marqueste, qui, après avoir sculpté pour le jardin des Tuileries ce *Centaure enlevant une nymphe*, comparable pour le sujet et la facture aux « morceaux de réception » des académiciens d'autrefois, expose cette année, avec son *Ève* et sa *Cigale*, la charmante *Maternité* dont nous donnons la gravure. Pendant que des artistes comme MM. de Saint-Marceaux et Lenoir continuent de rechercher l'élégance délicate, et parfois un peu grêle, des modèles florentins, un certain nombre de nos contemporains semblent vouloir revenir à des traditions plus strictement nationales. Les uns, tels MM. Peynot et Injalbert, essaient de faire passer dans leurs compositions décoratives quelque chose de la sève abondante et forte des sculpteurs de Vaux et de Versailles.



[illegible]

D'autres cherchent à retrouver l'aisance, la souplesse, la grâce du XVIIIe siècle. Au premier rang de ceux-ci, il faut citer M. Puech, dont nous avons vu, cet hiver, au cercle de la rue Boissy-d'Anglas, un buste de terre cuite digne de rivaliser avec un portrait de Pajou ; MM. Coutan, Verlet, parfois M. Boucher lui-même, dont les *Coureurs*, la *Terre* et l'*Ève* avaient paru surtout annoncer la vigueur, ont également subi la séduction des maîtres du siècle précédent.



[illegible]

C'est à la tradition de notre moyen âge que se rattache M. Bartholomé : aussi ce peintre, venu tard à la sculpture, s'est-il fait, presque du premier coup, une place très particulière et très haute dans l'art de notre temps. La maquette de son *Monument aux morts* est revenue au grand palais[1] : elle y soulève l'admiration émue dont nul ne peut se défendre, en apercevant parmi les cyprès du Père-Lachaise le monument lui-même, monument de douleur et de consolation, qui parle

1. [illegible] M. Bartholomé et toute une série de reproductions t. VI, p. 265 à 274.



LES PREMIERS PAS

à l'âme la plus simple avec la même clarté et la même éloquence que les symboles sculptés aux porches des cathédrales par nos vieux imagiers.

C'est encore un retour vers l'art du moyen âge français que le mouvement qui entraîne plusieurs de nos jeunes artistes à traduire en sculpture les différents aspects de la vie populaire. Vouée depuis la Renaissance à la représentation des sujets héroïques ou nobles, la sculpture, pendant près de trois siècles, a dédaigneusement ignoré l'ouvrier des villes et l'ouvrier des champs. L'un après l'autre, le laboureur, le mineur, l'artisan, rentrés déjà dans la littérature, ont repris place dans l'art. L'avènement du naturalisme date à peu près de la même époque dans la peinture et dans le roman. Il se heurtait, en sculpture, à des préjugés plus tenaces dont il n'a triomphé que depuis peu d'années. Il fallait sans doute que les tableaux et les dessins de Millet, reconnus enfin pour des chefs-d'œuvre, puis que les bronzes du grand sculpteur belge Constantin Meunier fussent venus révéler que la vie de l'ouvrier pouvait fournir à l'art des thèmes pleins de grandeur et de noblesse. C'est, en effet, sous cette double influence que se sont développés tous les sculpteurs, qui, comme MM. Gaudez et Baffier, s'attachent à représenter le peuple moderne et à glorifier toutes les formes du travail.

Nous ne pouvons que signaler en quelques mots le développement considérable qu'a pris, dans l'art contemporain, la sculpture d'animaux. Les Barye, les Frémiet n'avaient d'abord trouvé que peu d'imitateurs. Les animaliers sont aujourd'hui nombreux : plusieurs d'entre eux font preuve d'un grand talent. Sans parler de M. Dalou, à qui l'on doit les lions superbes du *Triomphe de la République*[1] et ceux qui ornent, du côté des Invalides, l'entrée du pont Alexandre III, M. Peter et surtout M. Gardet ont signé en ce genre, des morceaux excellents où l'influence de M. Fremiet paraît plus sensible que celle de Barye.

Il nous faudrait maintenant, pour compléter ces notes, sortir de l'Exposition et pénétrer dans le musée que M. Rodin a fait expressément élever pour y réunir l'ensemble de son œuvre, accompli ou projeté. Nous y éprouverions, comme la plupart des visiteurs, un sentiment complexe, fait d'admiration sincère et de profonde déception. Il est impossible de n'être pas ému par l'impression de force et de beauté que donnent les bustes de *Puvis de*

[1] Voir nos reproductions, t. VII, p. 37 et [illegible]

[illegible] *[illegible]* de *Victor Hugo* et celui que le catalogue [illegible] *[illegible]*. On ne peut rester insensible à la vie si intense qui se dégage de tous ces groupes frémissants et passionnés, de toutes ces ébauches fiévreuses que créent, sans relâche, une imagination infatigable et une main d'une prodigieuse habileté. Mais on ne saurait se consoler de voir tant de projets intéressants demeurer inachevés. Inachevée, la *Porte de l'Enfer*, qu'on annonçait déjà pour l'exposition de 1889 et à laquelle manquent, aujourd'hui encore, la plupart des principaux groupes. Inachevé, le *Monument de Victor Hugo*, et même plus incomplet qu'au salon de 1897 où il fut exposé pour la première fois. Inachevé le *Balzac*, que M. Rodin lui-même, à ce qu'on nous avait dit, ne considérait point comme définitif, et qui nous revient sans la moindre retouche, plus incompréhensible que naguère dans cet étroit musée où le recul n'est point permis. Et ce qui augmente nos regrets, c'est de sentir combien, en dépit de quelques ressouvenirs de Michel-Ange, l'art de M. Rodin est essentiellement français, combien il se rattache à celui de Carpeaux et de tous nos grands sculpteurs qui ont aimé par-dessus tout le mouvement et la vie. Qu'on regarde pour s'en convaincre l'*Appel aux armes*, la *Bellone*, et surtout la magnifique esquisse de bronze où l'artiste a fixé la première idée de son *Monument à*



[illegible]

Victor Hugo! Mais sans franchir les portes de l'Exposition, sans quitter le grand palais on peut admirer à la centennale l'*Age d'airain*, la tête du *Saint Jean-Baptiste* et le buste de *Dalou* et, devant ces chefs-d'œuvre, mesurer la puissance de l'artiste que de trop zélés admirateurs empêcheront peut-être d'accomplir toute sa destinée.

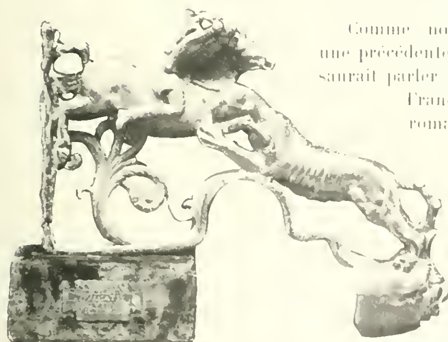
MAURICE DEMAISON



L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE L'ART FRANÇAIS[1]

BRONZES ET BIJOUTERIE

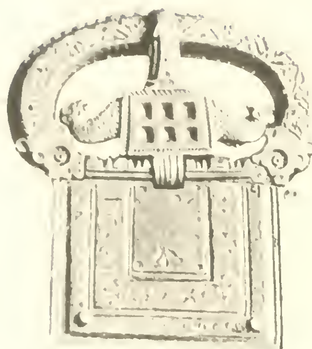


TIMON DE CHAR, ÉPOQUE GALLO-ROMAINE
(musée de Toulouse)

Comme nous l'avons déjà remarqué dans une précédente étude sur la céramique, on ne saurait parler de l'art de travailler le métal en France, sans commencer par les objets romains et gallo-romains, que des fouilles faites un peu dans toutes les régions ont ramenés en si grand nombre à la lumière. Cette série n'est pas la moins intéressante de celles qu'on a pu grouper dans la salle du métal; et qu'ils aient été importés d'outre-monts, ou qu'ils aient été fabriqués en Gaule même, il est certain que ces petits objets ont été un des facteurs importants de l'influence antique sur notre art médiéval.

[1] Quatrième article. Voir la *Revue* des 10 mai, 10 juin et 10 juillet 1900, t. VII, [illegible] t. VIII, p. 55.

[illegible] qui sont exposés à la Rétrospective sont même d'absolus chefs-d'œuvre, où se retrouve le génie grec : le petit Hercule de la collection Bazot, de Vienne (Isère), pourrait être comparé aux plus beaux bronzes de la période hellénique. Citons encore un charmant groupe d'Hermès et Dionysos, du musée de Péronne, un admirable petit buste de Bacchus, du musée de Valenciennes, un Hercule de la collection Morel, et une Vénus du musée de Chambéry. Une plaque décorée de deux personnages étendus, un Dieu s'appuyant sur une femme couchée auprès de lui, pourrait être une représentation du Rhône et de la Saône, si fréquente dans les monuments gallo-romains nés dans la vallée



F[illegible] MÉROVINGIENNE
([illegible])

du Rhône ; c'est sans doute une [illegible]. Il faut mettre hors de pair un [illegible] de char en bronze [illegible] d'un homme qui attaque [illegible] se jette au poitrail [illegible] qui se cabre, tandis que [illegible] brandit une massue ; l'œuvre [illegible] par l'énergie de l'allure [illegible] ; elle appartient au [illegible] Saint-Raymond, à Toulouse.



FIBULE MÉROVINGIENNE
(musée de Reims).

La collection des armes gauloises [illegible] romaines est aussi très complète, depuis les épées de bronze qui sont [illegible] antérieures à [illegible] Jésus-Christ et qui ont [illegible] les épées de fer ; ces [illegible] en effet étaient plus difficiles [illegible] la rouille les attaquant [illegible] et elles ne [illegible] de bronze que quand [illegible] en mesure d'en [illegible]. D'ailleurs les [illegible] ne disparurent jamais complètement. Elles affectèrent longtemps [illegible] ne dépassaient pas un mètre de longueur. Puis il y eut une

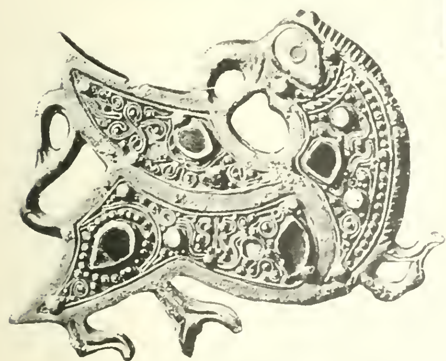
époque, dite du second âge du fer, où les épées de fer furent bien particulières, plus courtes que celles de bronze. Au temps de César, gauloises et romaines se ressemblaient tellement qu'on ne peut les distinguer.

Tous ces types différents sont représentés par les collections si complètes qu'a bien voulu prêter M. Morel, de Reims, les épées celtibériennes de la Marne, celles de Salon et Marsan, les épées de bronze des fouilles de Sommebionne, puis les épées de fer de Jonquières-en-Vaucluse et de Clermont-en-Argonne.

Mais le début du V[e] siècle en Gaule vit la formidable invasion des peuples germaniques, dont la poussée vers l'ouest fit craquer le vieil empire romain. La Gaule fut partagée entre les envahisseurs, Francs, Wisigoths et Burgondes. Sans être parvenus à une civilisation très raffinée, ce n'étaient plus des sauvages. Leurs goûts guerriers les avaient inclinés à pratiquer l'art de décorer leurs armes. Ils aimaient aussi les bijoux, et savaient s'en parer. Les œuvres de l'industrie barbare présentent alors d'un bout à l'autre de l'Europe un caractère de grande unité, et une pratique courante de l'orfèvrerie cloisonnée, décorée de plaques de verroterie et de cabochons de grenats et de pierres précieuses.



F[illegible] MÉROVINGIENNE
(Collection de M. [illegible])



GRIFFON, ÉPOQUE MÉROVINGIENNE (musée d'A[illegible])

On a beaucoup discuté sur l'origine de cette décoration, pour savoir si elle était originale, inventée spontanément par les Barbares, ou bien transmise de

[illegible] il est invraisemblable qu'elle fut usitée, bien antérieurement [illegible] par des peuples orientaux, les Perses entre autres, [illegible] barbares furent les véhicules qui les transmirent aux peuples [illegible].

Les [illegible] de l'époque mérovingienne sont dans les [illegible] que cette histoire doit être étudiée, avec des monu[illegible] sépulture de Childéric Ier (Bibliothèque nationale), [illegible] Cabinet des Médailles, celles de Charnay au musée de Saint-Germain, celles de Pouan au musée de Troyes.



[illegible]

Toutefois, quelques belles pièces sont exposées au petit palais, quelques armes, les couteaux longs et recourbés, dits scramasaxe ; les épées plus longues et plus lourdes que les épées romaines, les haches à bords recourbés dites francisques ; les lances, framées ou angons.

Les objets de parure sont les fibules ou agrafes en métal, sortes d'épingles de sûreté, tantôt circulaires, tantôt en forme de tiges surmontées d'un demi-cercle ou d'un rectangle. Elles [illegible] bronze, décorées de verroteries ou de grenats. Elles [illegible] un caractère admirable de simplicité fruste et sauvage, telle la [illegible] Jura, en fer damasquiné d'argent, gravé d'ornements linéaires. [illegible] enfin un aspect riche et singulier, comme les deux griffons du musée [illegible] de filigranes d'or rehaussés de cabochons grenats.

[illegible] de Péronne est une merveille de composition, la boucle est [illegible] tête de monstre ; de chaque côté deux petites plaques [illegible].

M. [illegible] Péronne, a prêté toute une collection de bijoux du plus haut [illegible] s'y arrêter longuement, étudier toutes ces pièces de grand [illegible] formules ornementales dont s'est si bien inspiré le décorateur [illegible].

[illegible] Châteauroux et de la cathédrale d'Évreux sont superbes ;

elles sont en or filigrane avec cabochons grenats et turquoises. [illegible] du musée de Péronne et de Cesses (Meuse) offrent une [illegible]

DINANDERIE

La dinanderie est une des series qui attirent le plus l'attention. Il en est peu qui, au moyen âge, présentent plus de caractère et auxquelles les [illegible] aient voué depuis quelques années un goût plus vif.

On désigne sous ce nom toute une classe d'objets de fonte, de bronze ou de cuivre qui, vraisemblablement, furent fabriqués à l'origine dans la vallée de la Meuse ; on y trouvait de grands gisements de zinc, qu'on préférait alors à l'étain dans les alliages du cuivre. Ce qui est certain, c'est que la réputation des fondeurs liégeois s'était répandue en Europe durant le XIIe siècle, et que l'industrie eut en cette région un développement analogue à celui que nous avons pu constater à Limoges pendant les XIIe et XIIIe siècles pour la fabrication des émaux champlevés.



[illegible]

C'est à Dinant que ce travail du cuivre fut le plus actif. Nous avons une date précise d'exécution et un nom d'artiste pour un monument de cette époque. Jean d'Outre-Meuse nous a appris que le maître batteur de cuivre Lambert Patras exécuta en 1113 des fonts baptismaux pour l'église Saint-Barthélemy de Liège, où ils existent encore.

Les *Aiguières et Coquemards* nous sont parvenus en assez grand nombre ; la plupart proviennent sans aucun doute de la région mosane. Les plus anciens ne peuvent guère être antérieurs au XIIe siècle. Ils affectent des formes humaines ou animales très stylisées, où se sent l'influence des textes littéraires, si imperieuse à l'époque carolingienne. Deux aiguières, l'une en forme d'oiseau de la collection Chabrière-Arlès, l'autre en forme d'oiseau à figure humaine soufflant dans une flûte

[illegible] Martin Le Roy) rappellent encore le caractère roman. On pourrait les rapprocher utilement de pièces bien plus anciennes, du musée de Pesth et du trésor d'Aix-la-Chapelle. De ces aiguières en bustes on pourrait rapprocher aussi la tête si curieuse qu'a bien voulu prêter M. Oppenheim de Cologne, et qui peut être du XII[e] siècle.



[illegible]

Romans, et du XII[e] siècle sont sans doute encore les chandeliers formés de lions chevauchés par des cavaliers portant le bobèchon sur la nuque, et ouvrant d'une main la gueule du monstre. Ce type est remarquablement représenté par les pièces des collections Oppenheim, Martin Le Roy, Salting et Goldschmidt. [illegible] plus tard le cavalier a disparu : deux petites pièces très curieuses, à M. Chabrière-Arles, représentent des têtes assez singulières portant [illegible] sur le dos.

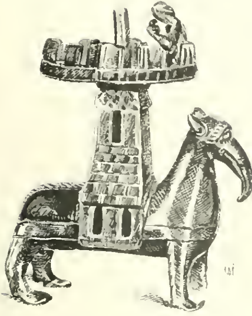
Du [illegible] siècle, bien qu'ils aient encore le caractère roman attardé, sont des cavaliers dont le British Museum et les musées de Stockholm et de Christiania présentent des spécimens remarquables. La femme droite en selle, tenant un faucon sur le poing, les cheveux nattés sous un petit bonnet [illegible], est bien du XIII[e] siècle par [illegible] des pièces de harnachement (collection Chabrière-Arles). Le cavalier cuirassé et casqué de la collection Oppenheim, celui si curieux à l'accoutrement militaire et au long bouclier, de la collection Sigismond Bardac, sont [illegible] remarquables.



Chandelier du XIV[e] siècle
(collection de M. Chabrière-Arles).

Un peu moins anciens, et du XIV[e] siècle, sont [illegible] tel que ceux des collections Martin Le Roy et Fitz-Henry [illegible] groupe singulier en cuivre, de la collection Chabrière-Arles, où

Aristote est représenté chevauché par une femme, sujet tiré de cette légende connue de tout le moyen âge, sous le nom du *Lai d'Aristote*.



CHANDELIER, XIVe SIÈCLE
(Collection de M. Chabrières-Arlès.)

Le XIVe siècle vit apparaître aussi toute une variété considérable d'objets usuels, de bronze ou de cuivre, nés évidemment dans les provinces flamandes. C'étaient des mortiers et les musées de province en ont fourni une importante série, des vases à eau bénite, des aiguières, des vases à verser l'eau. M. Edmond Guérin en a prêté toute une collection des plus intéressantes et des plus variées. Il faut admirer le galbe robuste ou élégant de tous ces objets, et combien l'artisan comprenait alors l'adaptation des objets à l'usage auquel ils étaient destinés. L'aiguière de M. Martin Le Roy est un modèle parfait.

Flamands encore sont de beaux plats en cuivre jauni, à ornements estampés, avec personnages, animaux ou godrons.

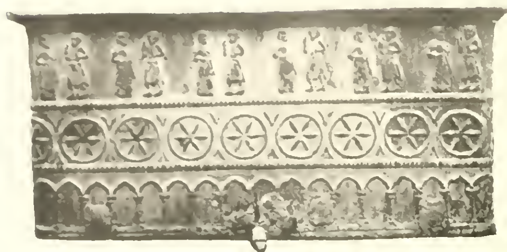
A défaut des grandes pièces de bronze, fonts baptismaux ou chandeliers, qui au début du XIe marquent l'art du bronze parvenu déjà à un point remarquable de perfection dans les provinces allemandes, à défaut des bronzes d'Hildesheim ou de Brunswick ou du grand chandelier du Dôme de Milan, la France peut s'enorgueillir du moins d'une pièce extraordinaire, prêtée par le musée de Reims. Ce sont les deux fragments du cierge pascal monumental de l'église Saint-Rémy. Le pied formé d'un dragon portant sur son dos un homme qui saisit ses deux ailes ouvertes, le panneau d'entre deux où d'une tige centrale s'échappent de surprenants rinceaux, un dragon à la base, un homme au sommet, tandis que des spirales enveloppent un centaure, sont des fragments extraordinaires où se trouve exprimé tout l'art du XIIe siècle. Dans de petites dimensions les pieds de croix des collections Sigismond-Bardac et Goldschmidt sont aussi d'admirables reflets de l'art roman au XIIe siècle.



LE LAI D'ARISTOTE, XIVe SIÈCLE
(Collection de M. Chabrières-Arlès.)

FERRONNERIE

La ferronnerie est un art qui, par les difficultés mêmes de la matière et les [illegible] qu'elle oppose à une décoration libre, est plus particulierement interessant. Il n'en est pas où il ait fallu plus de soin et de tenacite à l'ouvrier.



[illegible]

On peut étudier tout le developpement de cet art dans les serrures à vertevelle, qui sont les plus anciennes, et dont les formes n'ont pas changé du XIIe au XVe siecle. Les motifs empruntent au style gothique le système des arcatures et des meneaux. Le travail est parfois si compliqué et si fou de délicatesse qu'il ne semble pas que de tels objets aient pu etre mis en place.

Jusqu'au XVe siècle les clefs furent très simples : toujours un anneau plat sans décoration. On voit apparaître déjà une sorte de trèfle ajouré. Mais c'est au XVe siècle que le travail s'y complique d'une ornementation extraordinaire. La poignée se compose souvent de deux sujets adossés ou [illegible] toute la fantaisie de l'ouvrier. Le canon est court et [illegible]. Mais toujours la clef reste un objet de ferronnerie traité par les moyens que fournissait la forge.



SEAU À EAU BÉNITE, XVIe SIÈCLE
(Collection de M. Edmond Guérin)

Avec le XVIe et surtout le XVIIe siècle, la clef devient un objet de luxe et de parure. Le fer est traité comme l'or ou l'argent par le bijoutier. C'est le [illegible] de gravure et de ciselure qui joue le premier rôle.

Toute l'histoire de cet art peut être [illegible] dans les vitrines où l'on a [illegible] les objets des collections Doistau. [illegible] La collection de clefs de M. Doistau presente tous les types [illegible] choisis avec un gout parfait et sur.

Montres [illegible]

HORLOGERIE

S[illegible] des [illegible] est pour la Renaissance presque entièrement allemande, il n'en est pas de même pour les *montres*, qui sont en majorité d'origine française. [illegible] alors assez compliquées et plus originales souvent que pratiques. Les unes figurent la croix de Malte, les coquilles de saint Jacques, [illegible] tête de mort. La forme ronde est rare ; l'ovale et l'octogone [illegible] au graveur des dispositions plus avantageuses. D'ailleurs l'ornementation ne se contente pas de l'enveloppe ou boîtier, elle envahit le mécanisme, [illegible] le coq et le cliquet.

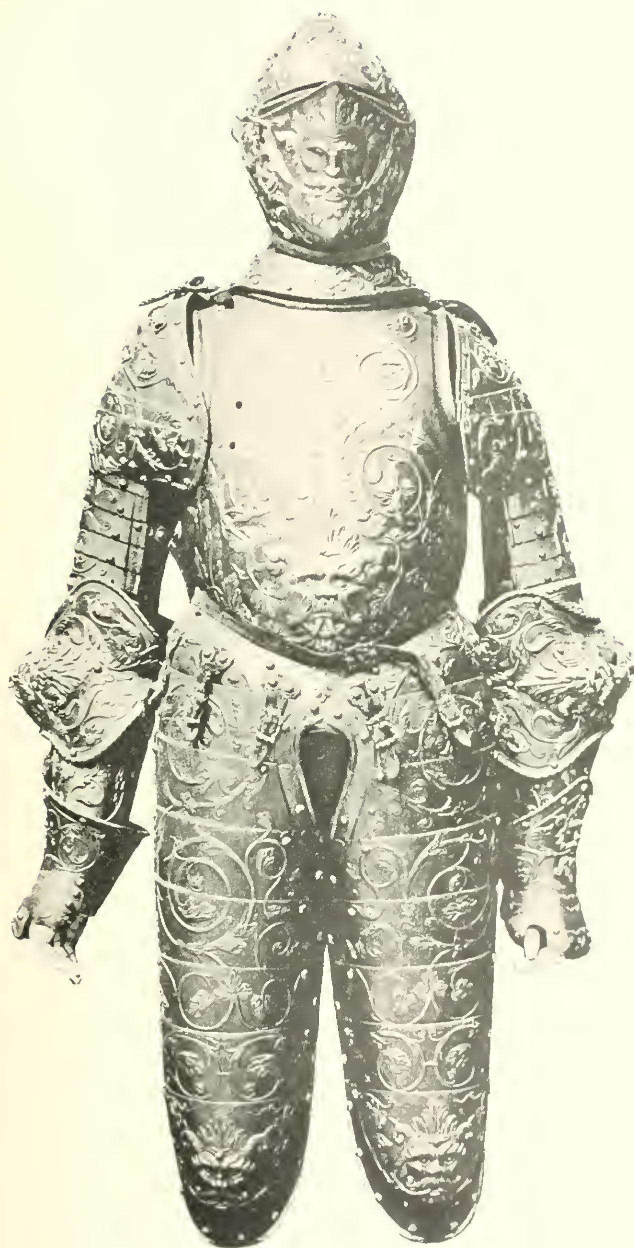


[illegible]
[illegible] Ferrand

L'argent et [illegible] étaient surtout employés comme matières subjectives. L'emploi de l'émail est rare avant Henri II. Et même alors il est discret, se réduit à de [illegible] sur fond d'or. Tous les dessinateurs de l'époque ont travaillé à [illegible] des modèles pour les horlogers. Étienne Delaune, Théodore de Bry, Pierre W[illegible] ; et pour le début du XVII[illegible] siècle, Abraham Heeck, Philippe Millot, Jacquart, [illegible] Jahnsens.

[illegible] Louis XIV tout change. L'effet et la richesse d'aspect s'imposent, et l'art [illegible] passe au second rang. Vauquier, Gribelin, Bourdon, Briceau, Daniel Mar[illegible], Paul Decker travaillent en ce sens. Le cuivre et l'argent font place à l'or, [illegible] la gravure. Plus de souples rinceaux, ni de fines arabesques, [illegible] en relief. Les personnages, qui pendant la Renaissance apparaissaient dans l'ornementation, se groupent maintenant en compositions compliquées [illegible] fait place aux scènes tirées de la Bible et de l'Évangile.

[illegible] Louis XV et Louis XVI enfin le boîtier se revêt d'une couche d'émail, et le [illegible] de [illegible]rable. Toutes ces compositions d'émail peint reflètent [illegible] la mode.



Armure de Henri II collection de M. Sigismond Bard…

Les collections particulières ont seules permis de constituer la série si importante des montres. Le XVIe siècle et le commencement du XVIIe sont représentés par la collection de M. Artus ; les époques de Louis XV et de Louis XVI par celle de M. Bernard Franck ; les deux siècles par celle si complète de M. Paul Garnier.

ARMES

L'exposition rétrospective ne pouvait prétendre à former une série complète pour les armes. Le champ était trop vaste, et le musée d'artillerie trop voisin ; on ne pouvait que réunir quelques pièces caractéristiques.

Si j'en excepte le casque de Vezeronce à la bibliothèque de Grenoble, qui est du XIe siècle, la série d'épées du musée de Saint-Omer nous présente pour le XIIIe siècle une variété remarquable de ces armes. Elles ont toutes été trouvées dans des gués, et sont rongées de rouille. Elles sont longues, à deux tranchants pour frapper de taille, et excellemment trempées. La garde est une simple croisette droite ou infléchie. La fusée, forte à sa partie inférieure, s'effile un peu vers le pommeau en forme de demi-disque ou de bouton. C'est l'épée chevaleresque.

Dès le XVe siècle le luxe des armes devient effréné ; deux couteaux de chasse avec leurs gaines de cuir aux armes de la maison de Bourgogne sont des objets parfaits ; le chapeau de fer du musée d'Abbeville est d'une belle rudesse.

Mais c'est avec le XVIe siècle que l'armure et l'épée atteignent leur summum de perfection, le quillon droit disparaît, il se recourbe et s'élargit. Nous citerons deux épées, des musées de Dijon et du Mans, les dagues des collections Thevalt et Ch. André, les armures du musée de Cahors à damasquines d'or sur un fond verni noir, le casque du musée de Chartres, si simple, encore muni d'une grille, avec son armet décoré en repoussé d'un oiseau de proie plein de caractère. Celui de la collection Thevalt est orné de scènes de combats ; l'acier bruni est revêtu de fines ciselures d'or. C'est aussi le principe décoratif de la superbe armure de Henri II, de la collection Sigismond Bardac, dont les larges rinceaux se déroulent en reliefs accusés. Il faut mettre tout à fait hors de pair une splendide armure qui du château de Lude est entrée au musée de Draguignan. Elle présente des bandes noires et or alternées, gravées très délicatement. Elle a dû appartenir à François II, ainsi qu'en témoignent les monogrammes F.-M.-I. cantonnés de quatre S, chiffre de François II et de Marie Stuart.

CUIRS

La série des cuirs étant très réduite, nous ne lui consacrerons que quelques lignes. Qu'il suffise de rappeler que les pratiques se ramènent en somme à trois ou quatre procédés. Le premier, le plus ancien, consistait à pratiquer une incision, sorte de gravure à plat, qui se compliquait parfois d'une espèce de travail en modelé, une ciselure particulière. L'estampage ensuite s'appliqua à créer des objets décoratifs plus voulus et plus arrêtés. La reliure détermina plus tard une évolution vers

[illegible] des mosaïques de cuirs colorés et de dorures aux petits fers. Nous n'avons pas à nous en occuper. Il nous suffira de signaler, parmi les objets [illegible] les pièces très remarquables prêtées par MM. Thevalt et [illegible] Gallié. Une grande boîte du musée de Clermont-Ferrand, couverte de sujets [illegible] très [illegible] peut être considérée comme un chef-d'œuvre de cet art au [illegible] siècle.

TAPISSERIES



Quand le petit palais fut livré à l'administration des Beaux-Arts, on dut se préoccuper tout d'abord de parer à la nudité des murs. Ils étaient d'une hauteur considérable, et menaçaient de tuer de leurs surfaces crues tout ce qu'on tenterait d'exposer à hauteur d'homme. C'est en cette occurrence que le concours de la Direction des Cultes fut encore des plus précieux. Les cathédrales de France possèdent des séries de tapisseries merveilleuses que l'on tend à l'occasion de certaines fêtes religieuses, et qui sont en général très peu connues. Nulle occasion ne [illegible] plus propice pour les montrer. C'est ainsi qu'on a pu admirer la fine [illegible] gothiques, et que les deux expositions du petit palais et du [illegible] se complétant l'une par l'autre, ont révélé une fois de plus une [illegible] les plus surprenantes que le monde ait connues.

[illegible] qu'elles ne fussent pas d'origine française, il était important (et ici l'intérêt [illegible] se trouvait en étroit accord avec l'intérêt artistique) de faire venir le plus grand nombre possible de ces étoffes orientales du haut moyen âge, que l'Église [illegible] à son usage en suaires, en enveloppes de reliques, en chasubles [illegible] Ces étoffes sont en général d'une composition décorative tout à fait [illegible] selon toute vraisemblance provenir d'Orient, qu'elles [illegible] époque sassanide ou byzantine. De dispositions rigoureusement symétriques [illegible] des représentations stylisées de bêtes fantastiques, des capricornes, [illegible] à têtes d'oiseaux, des griffons. Le trésor de Sens en possède [illegible] et quelques-unes des plus belles ont pu être exposées. [illegible] et de Saint-Rambert (Loire) ne leur cèdent nullement [illegible]

[illegible] que l'on ait sur les origines de l'art de la tapisserie, et sur [illegible] à fabriquer en France des tentures de haute lisse, [illegible] que les monuments de ce genre datant du XIIIe siècle nous

font complètement défaut, et que seuls les textes nous ont laissé le souvenir des pièces de cette époque.

On a beaucoup discuté sur la question de priorité des ateliers flamands sur les français et de ceux de Paris sur ceux d'Arras. Il est certain que les documents écrits signalent Arras comme un foyer de fabrication des plus actifs au XIVe siècle. Il put y avoir un déplacement d'influence à la fin du siècle, avec l'essor que le roi de France Charles V imprima à tous les arts. Celui de la tapisserie ne fut pas un des moins favorisés, à en juger par les détails de l'inventaire du mobilier du roy, que Labarte a publié.

Charles VI continua les traditions de son père, et commanda aux artistes



SUITE DE SAINT GERVAIS ET SAINT PROTAIS, TAPISSERIE DU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE (cathédrale du Mans).

qu'il employait des travaux considérables. L'un d'eux, Nicolas Battaille, citoyen de Paris, commença à faire parler de lui vers 1363, et vécut jusqu'en 1406. M. Guiffrey lui a consacré toute une monographie du plus haut intérêt. Il fournit au roi Charles VI plus de deux cent cinquante tapisseries. Un des oncles du roi, Louis Ier, duc d'Anjou, lui commanda en 1376 une suite demeurée célèbre, qui fut continuée par les soins d'Yolande d'Aragon et de René d'Anjou. C'est la tapisserie de l'*Apocalypse* destinée à la cathédrale d'Angers. Cette suite nous a fort heureusement été conservée presqu'entière. L'artiste qui fut chargé de l'exécution des cartons n'était autre que Hennequin ou Jean de Bruges, peintre attitré et valet de chambre de Charles V, auquel on doit l'enluminure merveilleuse de nombreux manuscrits. Il s'inspira d'ailleurs dans ces compositions d'un manuscrit que possédait le roi Charles V, et dont celui-ci avait bien voulu se dessaisir au profit de son frère Louis d'Anjou.

Chaque pièce était composée d'un grand personnage assis dans une niche

[illegible] qui porte l'Apocalypse, et de deux séries de sept [illegible] à fond bleu, l'autre à fond rouge. Entre les deux séries de [illegible] bande brune portant en lettres gothiques les versets corres- [illegible] disposition qui se répétait sous la [illegible] le ciel semé d'étoiles était peuplé [illegible] Dans le bas, la terre verdoyait, couverte de fleurs, [illegible] C'était quelque chose d'austère et de grave que traversait [illegible] de naïveté, et tout le moyen âge était inclus en cette œuvre [illegible]

[illegible] à la Rétrospective par la cathédrale d'Angers, et [illegible] idée de ce qu'était cette œuvre prodigieuse, quand on en [illegible] générale. La figure du grand vieillard dont la méditation se [illegible] éternelles est d'une grandeur et d'une austérité telles [illegible] dans les figures du grand miniaturiste André Beauneveu. Le [illegible] est demeuré très frais, elles sont d'une tonalité très douce où les [illegible] se fondent en une harmonie caressante à la vue.

[illegible] œuvre bien française, mieux encore, bien de l'Ile-de-France, berceau [illegible] centre et foyer d'art admirable durant tout le XIVe siècle. Mais déjà [illegible] provinces flamandes luttaient d'activité avec les provinces fran- [illegible] mariage du duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, allait imprimer un [illegible] aux ateliers de haute lisse d'Arras. Les écrits du temps men- [illegible] sans cesse « l'œuvre d'Arras, le fin fil d'Arras » : les *Arazzi* jouissaient par [illegible] d'une vogue incroyable. Le goût de l'époque et des traditions com- [illegible] nous font supposer qu'il devait y avoir peu de différences dans les représen- tations des deux genres de tapisseries, flamandes et françaises et c'est ce qui rend [illegible] difficile les attributions à l'un ou à l'autre de ces deux centres. Les sujets sont pris dans l'histoire sainte, dans les romans de chevalerie, dans l'histoire contempo- raine et dans l'allégorie. Le XVe siècle fut vraiment un moment unique pour cet art admirable, et les séries de tapisseries du XVe et du XVIe siècle qui ont été réunies au petit palais demeureront sans doute un des souvenirs les plus vivaces qu'on gardera de l'Exposition.

Deux pièces de la tenture du « Fort roi Clovis », de la cathédrale de Reims, sans [illegible] d'une couleur agréable, sont d'un beau caractère. L'une d'elles, dans un désordre [illegible] de chevaux et de cavaliers, nous conte sans doute la défaite du roi [illegible] de Bourgogne. Une tapisserie de l'église Notre Dame de Nantilly à Sau- [illegible] appartenant à M. Welghe, représentent la prise de Jérusalem par [illegible] et le sac d'une ville ; cette dernière, d'une tonalité sourde et triste, [illegible] intérêt par les costumes et les scènes naïvement cruelles qu'elle [illegible]

[illegible] par et familier est la suite de la légende de saint Gervais [illegible] cathédrale du Mans, dont deux pièces nous sont venues, ainsi [illegible] de la légende de la Vierge de Notre Dame de Beaune. Dans [illegible] goût pour les fleurettes et les oiseaux dont le semis [illegible] de tapisseries du XVe siècle. Nous retrouvons cette exquise passion



TAPISSERIE DE LA SÉRIE DES DIEUX, XVIII[e] SIÈCLE

(collection de M. Lowengard).

pour les choses de la nature dans la belle frise de la cathédrale d'Aix, dans une délicieuse petite tapisserie à fleurettes portant au centre un écusson soutenu par deux anges de la cathédrale de Troyes, dans la merveilleuse pièce, dite des instruments de la Passion, à la cathédrale d'Angers. Ce goût s'étendra aux tapisseries de sujets civils et aux pastorales : les deux tapisseries de la collection Albert Bossy sont des merveilles du genre ; dans l'une un joueur de musette et une femme, dans l'autre un berger et une bergère apparaissent sur un fond où éclatent les milles fleurettes de nos prés et de nos bois, cependant que des oiseaux et des moutons s'y prélassent.

Il faut mettre tout à fait à part une tapisserie infiniment curieuse, et dont le caractère est unique : c'est le *bal des sauvages*[1] appartenant à l'église Notre Dame de Nantilly de Saumur. Elle était inconnue jusqu'à ces dernières années, jusqu'au jour où retrouvée en fâcheux état dans un coffre de la sacristie, elle fut envoyée à la manufacture des Gobelins, et y fut remarquablement restaurée. C'est un document inestimable sur les modes de l'époque, sur les grands hennins et les souliers à la poulaine ; la note caricaturale n'y fait pas défaut, avec ces danseurs vêtus de peaux de bêtes, et au dernier plan cet orchestre où d'étonnants et comiques musiciens mènent la danse.

Il faut enfin se réjouir de la venue à Paris de la célèbre tapisserie du trésor de Sens, dite *des trois couronnements*. C'est la perle des tapisseries gothiques, et nulle tapisserie connue n'offre une si subtile exécution, une si suprenante préciosité de matière. D'un tissu très serré et très fin, rehaussé de fils d'or et d'argent, elle offre de plus, par ses figures et par la beauté de la composition, un intérêt de premier ordre. Les visages y sont exprimés avec la même certitude et la même énergie que dans un tableau ; leur caractère est celui des œuvres flamandes de l'époque, de Dirks Bouts en particulier, et si cette admirable tapisserie n'est pas née en Flandre, elle dénote le style d'un art que les ducs de Bourgogne avaient importé avec leur alliance dans leurs provinces françaises. Ne quittons pas cette merveilleuse époque du XVe siècle sans citer la belle tapisserie de la vie de la Vierge, de l'église de Nantilly, de Saumur, et la superbe pièce de l'*Apocalypse*, de la cathédrale de Narbonne.

Le XVIe siècle continua pendant assez longtemps les traditions du XVe et tout en étant d'un caractère un peu banal, des tapisseries telles que les deux pièces de la légende de saint Julien, à la cathédrale du Mans, ou les deux pièces de la légende de saint Remy, à l'église du même nom à Reims, sont encore de remarquables décorations.

Mais bientôt l'intervention de Raphaël allait bouleverser l'art de la tapisserie, et la discussion pour savoir si ce fut en bien ou en mal se serait moins éternisée, si les deux camps avaient pu juger en même temps les tapisseries tout imprégnées de son génie, copiées sur ses cartons, telles que la suite des *Actes des Apôtres*, de la cathédrale de Beauvais, et les tapisseries du XVe siècle dont nous avons déjà parlé.

[1] Voir dans la *Revue*, t. IV, p. 75 l'article de M. Jules Guiffrey et la reproduction de la tapisserie en héliogravure.

[illegible] de quatre tapisseries dont les sujets sont tirés de la vie de saint Jean-Baptiste et qui proviennent du château de Pau, où se retrouve l'influence [illegible] un charme indéniable en même temps qu'une très grande finesse d'[illegible].

[illegible] un nombre considérable de tapisseries devenues propriétés de l'État, il n'y a [illegible] qu'à puiser au Garde-meuble pour trouver [illegible] aux salles du mobilier. S'il peut paraître contestable que des tapis de la Savonnerie soient dressés contre les murs, alors qu'ils étaient faits pour les planchers, il faut songer cependant aux obligations des expositions publiques. [illegible] la manufacture des Gobelins va nous montrer les trésors [illegible] sa suprématie. L'année 1662 la vit fondée, et le grand



Scène de la vie de saint Jean-Baptiste, tapisserie du XVIe siècle.
(Château de Pau.)

[illegible] la direction à Le Brun. La salle Louis XIV présente [illegible] pièces de l'Histoire du roi, et l'on ne peut imaginer quelque chose de plus [illegible] et de plus joyeux que ces tentures où se trouvent racontés les plus [illegible] sujets de l'histoire contemporaine ; la richesse des costumes et du [illegible], l'entente des groupements, la vérité des personnages qui sont des portraits font de ces grandes compositions des pages d'histoire. C'est sans doute [illegible], et nous voici loin de la fantaisie et de la transformation décorative [illegible] que la tapisserie. Mais à ce point de perfection, et quand on voit l'[illegible] d'un appartement du XVIIe siècle, on oublie les principes, et on se [illegible] admiration.

[illegible], la tapisserie se plie avec une souplesse étonnante à l'art de l'époque [illegible] de la société nouvelle. Loin d'être un art particulier, ayant ses [illegible] et ses principes décoratifs intangibles, comme aux grandes époques, [illegible] pastiche des peintures du temps ; tantôt elle ne

sera qu'un tableau, qui sera tissé au lieu d'être peint, tantôt elle se confondra avec les peintures décoratives des boiseries qu'elle accompagnera, et des décorateurs comme Gillot ou Bérain pourront indifféremment faire servir leurs compositions à l'une et à l'autre destination. Et la tapisserie trouve alors ses plus grands triomphes dans l'imitation la plus étroite et la plus servile de la peinture. Il est vrai que les procédés techniques étaient arrivés au summum de la perfection, et qu'il faut s'incliner devant de véritables prodiges de fabrication, finesse de tissage, délicatesse et fraîcheur des tons. On ne peut rien imaginer de plus beau en ce sens que les deux pièces de la série du régent (*Daphnis et Chloé*) exécutées en 1718, et que celle de la série des dieux (*Bacchus et Cérès*) d'après Audran, prêtées toutes quatre par M. Lowengard. M. Schutz a prêté une superbe tenture d'après Boucher à fond bleu semé de fleurs de lys décorée de deux anges tenant les armes de France, ainsi que deux pastorales d'après Audran. M. Chappey a exposé une grande pièce curieuse par son parti pris de coloration, et représentant une fête au château de Vaux, où tout un groupe au premier plan apparaît dans un éclairage artificiel rouge sombre du plus étrange effet. Les deux bandes étroites à fond jaune, décorées de singeries d'après Berain, prêtées par M. Victor Klotz, sont d'adorables morceaux.

Je ne parle pas des merveilles empruntées au Garde-meuble national pour décorer les deux grandes salles de pas-perdus à l'entrée du petit palais. Elles sont très connues, et ont toujours été la suprême ressource des organisateurs d'expositions.

Gaston Migeon.



BIBLIOGRAPHIE

Petits portraits et notes d'art, par Gustave Larroumet, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts (2e série). — Paris, Hachette, 1900, in-16.

Simples croquetons, préfaces légères, biographies en raccourci, il y a tout cela dans ce volume récent de M. Larroumet, et l'on y trouve aussi des études poussées et des morceaux achevés. L'histoire et l'art y sont unis à chaque page, et l'auteur nous [illegible] de sujets en sujets, passe de l'art de l'histoire à l'histoire de l'art sans jamais rien perdre de sa vivacité de conteur ni de son talent d'écrivain.

C'est vraiment un don tout à fait rare et particulièrement savoureux que celui de pouvoir écrire avec tant de compétence sur tant de choses diverses et de montrer, sans [illegible], tant de connaissances qui pourraient être de l'érudition et qui ne [illegible] pas — heureusement pour nous — donner dans ce genre ennuyeux.

Ce qui le garde de cet écueil sévère, véritable épouvantail à lecteurs, c'est ce parfum discret, fait d'esprit parisien et de finesse pénétrante, qui communique aux articles de M. Larroumet un charme propre et si bien à eux.

L'art photographique, publié sous la direction de M. G. Maréschal. — Paris, G. [illegible] et C., Naud, 1899-1900, in-fol.

A la durée on connaît la valeur d'une œuvre ; et ceci est vrai surtout quand l'œuvre est une publication périodique et luxueuse. Mais si les amateurs, trop souvent, se sont trouvés leurrés par les promesses d'un programme trop alléchant pour n'être pas oublié dès le deuxième fascicule, ils rencontrent pourtant quelques occasions de se former peu à peu de beaux morceaux de bibliothèque.

L'autre mois, nous saluions la seconde année des *Maîtres du dessin* ; ce mois-ci, c'est *L'Art photographique* qui fête à son tour l'anniversaire de sa fondation : [illegible] pas un seul instant, l'intérêt n'a faibli dans l'une ou dans l'autre de ces splendides publications qui présentent plus d'un point de comparaison.

Ici, on s'est attaché à reproduire par les procédés communément employés les plus caractéristiques parmi les œuvres de nos photographes, mais les œuvres de [illegible] seulement, « pour lesquels l'appareil photographique n'est plus un simple enregistreur mécanique, mais un moyen de créer des tableaux où la note dominante n'est pas dans la netteté des détails, mais dans le sentiment artistique qui seul a guidé la composition ». Et c'est un charme de feuilleter ces planches signées de noms que nos lecteurs connaissent tous pour les avoir vus plus d'une fois ici même : MM. Puyo, Demachy, Brémard, Bucquet, Bergon, Le Bègue, comte [illegible], R. [illegible] — ces maîtres du genre, grâce au talent chercheur desquels [illegible] sans effarement et sans ironie les mots « art » et « photographie » [illegible] heureusement accolés.

Émile Dacier.

Le gérant : H. Gouin.

[illegible]



AGRAFE DE CORSAGE

A M. Gabriel Fouquet

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

LA PEINTURE

I

L'ÉCOLE FRANÇAISE[1]



A. Lunois. — La Sevillana au café de l'Imparcial.

Le nom d'*impressionnisme* vient d'une phrase de Manet, dans la préface du catalogue de son exposition privée en 1867. L'artiste s'était exprimé ainsi, en conviant le public à venir voir ses œuvres, offertes *non comme sans défauts, mais comme sincères* : « C'est l'effet de la sincérité de donner aux œuvres un caractère qui les fait ressembler à une protestation, *alors que le peintre n'a songé qu'à rendre son impression.* » Je ne crois pas, à parler franc, qu'il ait prêté au mot un sens bien particulier ; mais, comme ses tableaux, en ce temps-là, passaient pour francs barbouillages, l'homme qui cherche à rendre son impression — l'*impressionniste* — semblait naturellement ridicule.

Le groupe des indépendants ramassa le terme en signe de défi et s'en

[1] Quatrième article. Voir la *Revue* des 10 juin, 10 juillet et 10 août 1900, t. VII, p. 409, et t. VIII, p. 1 et 73.

[illegible] Manet, pourtant n'exposa jamais en ce cénacle, où l'on n'avait pour lien d'association que l'horreur des formules académiques et le désir d'innover, fût-ce par l'excentricité. Sa vaillance le poussait à affronter le grand jour du Salon, à lutter et à triompher sous les yeux de tout le monde, conformément à des principes clairement déduits. Je lui ai entendu dire : « Je



[illegible] — Le peintre T[illegible] et sa famille.

n'ai fait une exposition privée en 1867 que parce qu'on ne voulait pas de moi à l'exposition universelle. Je ne montre mes œuvres à part que lorsqu'on me coupe le moyen de les montrer autrement. Les Salons sont des champs de bataille, où l'on s'y fait voir, non pas du tout comme on voudrait être, mais comme on est en face de ses adversaires. On reçoit des coups, mais, en même temps, on a chance de porter son coup. Ne me parlez pas de ces zouaves en chambre qui restent à l'écart, s'admirant entre eux et s'imaginant



Ferdinand Humbert, pinx.

Mme Héglon

qu'on peut se battre à une lieue du combat et sans même faire un mouvement. » Il disait encore : « L'objectif d'un artiste qui sait ce qu'il cherche est de prouver à tous qu'il a raison. Pour y arriver rien ne vaut pour lui ce que j'appelle les expositions contradictoires : les Salons annuels où tous les résultats s'opposent les uns aux autres. Il faut aussi qu'il évite de laisser planer des équivoques sur sa conception de l'art. Pourquoi donc me mêlerais-je à des peintres dont le plus grand nombre, en ayant l'air d'abonder dans le même sens que moi, ne comprend comme moi ni le dessin, ni la peinture? » Par sa fidélité à ces maximes autant que par ses qualités, à certains égards du premier ordre, Manet a été le vrai porte-drapeau militant de l'impressionnisme et a, graduellement, exercé une influence décisive.

En attendant, le public en vint à qualifier indifféremment d'impressionniste quiconque choisissait des thèmes réalistes plus ou moins singuliers, coupait ses compositions d'une manière plus ou moins insolite, s'éprenait d'effets de quelque étrangeté, se tenait à une facture abrégée, repoussait les bruns et les noirs opaques, établissait ses harmonies en tons frais, clairs et vifs. Chez d'aucuns, néanmoins, les intentions s'attestaient des plus nettes. Le paysagiste Claude Monet, en particulier, avait pour but essentiel de tout subordonner à des éclairages déterminés et de faire participer sensiblement les êtres et les choses à la vie de l'ambiance. En ses tableaux très divers l'unité du point de vue se précisait sous la variété des tentatives. Le programme peut se résumer ainsi : communiquer, quel que soit le sujet traité, une sensation de vérité vibrante, dégagée par l'observation et fixée par la notation immédiate et raisonnée des phénomènes : associer instantanément le spectateur à la vision directe de l'artiste.

Comme corollaire de tout ce qui précède, une distinction doit être faite entre l'invention des sujets et le mode de réalisation adopté. Le sujet d'une peinture impressionniste est toujours emprunté au monde réel et, qui plus est, au dernier état de la nature et des mœurs. De ce chef, l'impressionnisme se rattache étroitement au réalisme avéré, en continuant l'évolution commencée par les Courbet et les Millet. Au contraire, dans l'exécution il apporte un élément nouveau et capital : l'analyse des vibrations lumineuses, la décomposition méthodique des couleurs dans le clair, dans l'ombre et dans la pénombre, dans les parties directement frappées de rayons, dans les parties noyées et dans le jeu des reflets, et leur transcription en tons vraiment éclai-

ques. La connaissance des couleurs complémentaires, les constatations des physiciens sur le mélange optique et la loi des contrastes simultanés, trouvée par Chevreul, venaient en aide au peintre. En raccourci, le grand progrès issu de l'impressionnisme est d'ordre optique. On ne simplifie le dessin (fréquemment jusqu'à l'excès) que pour mieux faire jouer et ondoyer la lumière. L'air est rendu visible avec ses caractères primordiaux d'élasticité, de pénétrabilité, d'enveloppe fluide, vitale, modificatrice des aspects par son incessante propriété de se modifier elle-même. Il est aisé de s'en convaincre au palais des Beaux-Arts, dans la salle où sont réunis des paysages de MM. Monet, Renoir, Sisley, Pissaro, Cézanne et Lebourg. Sans doute, un grand choix est à faire. Examinées de près, les factures sont déroutantes, tantôt rudimentaires, tantôt compliquées à l'extrême, embrouillées de petites touches et de linéaments de couleur dont le point de départ est en certains morceaux de J.-F. Millet. Il n'en est pas moins vrai qu'à distance c'est un rayonnement d'un éclat, d'une diversité et d'une douceur dont les anciennes écoles n'ont jamais eu d'équivalent, sauf par hasard.



La vulgarisation des estampes et des peintures japonaises, depuis 1868, a également contribué au progrès, et de deux façons distinctes. Les artistes du Nippon ont enseigné à ceux de nos peintres qui l'ont voulu savoir que tout, en l'univers, est à la fois clair et puissant; que l'ombre même est colorée; que les tons relatifs, dans l'atmosphère, n'ont rien de conventionnel; que les apparences les plus immobiles se transfigurent à chaque instant et qu'il est



LA VÉRITÉ

possible à tous de fixer ces mobiles apparences. Ils leur ont appris, en second lieu, que l'on peut présenter une scène de mœurs sous plus d'aspects significatifs qu'on n'a coutume de le faire, en accordant plus d'importance à tel ou tel agent, en utilisant l'espace de manières différentes et en recourant à telle disposition imprévue qui particularise une observation. On n'avait qu'à multiplier, de la sorte, les expressions de la vie. Tout partait du paysage en qui tout s'ordonne et aboutissait à la figure en qui tout se concentre. On ne voulait plus exprimer abstraitement la vérité de l'être humain ; on entendait présenter l'homme harmoniquement dans la vérité des choses. Et tel était le trait d'originalité incontestable d'initiatives favorisées à la fois par la suggestion d'un art lointain, resté naïf en ses raffinements extrêmes, et par les découvertes de la science.

De même que Courbet, franc-comtois, ne croyant qu'au réel, s'était fait sa technique en travaillant au Louvre, Edouard Manet, parisien de Paris, né en 1832 et, cinq ans, élève indiscipliné de Thomas Couture, prépara la sienne en parcourant les principales galeries de l'Europe. Aux faibles, les musées ne mettent dans l'esprit que des désirs d'imitation ; aux forts ils fournissent des moyens d'émancipation. Si la trace des leçons hollandaises de Franz Hals et des leçons espagnoles de Velasquez et de Goya reste évidente dans les tableaux de Manet jusqu'aux approches de 1870, pourquoi s'en plaindre, dès lors que ces tableaux ont des signes personnels, des beautés indéniables et qu'ils sont des acheminements vers le but entrevu, constamment poursuivi ? C'est du point d'arrivée d'un novateur qu'on juge ses étapes ; ce n'est pas de ses étapes qu'on juge son point d'arrivée. Je n'ai cure, après cela, de rouvrir la discussion touchant la *Belle Olympia* du Luxembourg, non plus que touchant le *Déjeuner sur l'herbe*, replacé sous nos yeux. Ces œuvres étaient et demeurent profondément différentes de ce qui se faisait autour de l'artiste. A d'autres de poser à nouveau la question fameuse et, pour moi, si puérile : « L'influence de Manet a-t-elle été, ou non, supérieure à son talent ? » Cette influence est venue, avant tout, d'un principe juste, courageusement appliqué. Un fait certain, c'est que l'artiste, avec des inégalités et des faiblesses, a été un maître peintre et que son action a été féconde. Un fait non moins positif, c'est qu'en 1869 il avait l'entière compréhension de l'atmosphère, tant au dehors que sous un toit. Sa grande série d'œuvres « de plein air », les *Canotiers d'Argenteuil*, le *Jardin*, le *Linge*, le

[illegible] si peu représentée au Salon centennal, est de cette époque, aussi bien que ses sujets d'intérieur les plus célèbres, le *Déjeuner chez Lathuille* et le *Bar aux Folies-Bergère* qu'on voit au palais des Champs-Élysées, et *Nana* qu'on y voudrait voir. Lorsqu'il mourut, le 30 avril 1883, la veille de l'ouverture du Salon annuel, Alexandre Dumas fils, non suspect de complaisance envers l'impressionnisme, ne put retenir ce mot : « On pensera ce qu'on voudra de sa peinture : il a trouvé l'école française obscure ou blafarde ; il la laisse la fenêtre ouverte, dans le grand jour. »



[illegible]

Quant à M. Claude Monet, plus jeune que Manet de huit ans, l'impressionnisme a été en lui comme une éclosion naturelle. J'indiquerai simplement qu'il a traversé l'atelier de Gleyre où il eut pour camarade M. Auguste Renoir. Il connut, il admira Corot, et Daubigny, et Jongkindt. En 1865, une *Femme verte* de sa façon fut remarquée. Plus d'une fois, au cours de sa vie, il lui est advenu de peindre des figures sous des éclairages particuliers, mais son œuvre essentiel est d'un paysagiste. A Argenteuil, à Vétheuil, à Antibes, sur la côte normande, en Hollande, en Angleterre, en Norvège même, il a peint la nature et la lumière, l'aspect immédiat et vivant des choses. Sa facture, où la décomposition infinie des tons engendre un travail de touches, de taches et de menus traits, comparable, quelquefois, à l'envers d'une broderie, est trop personnelle pour qu'on s'en puisse inspirer sans pastiche. On ne reconnaît ni [illegible] ni formules apprises, ni belles coulées de pâtes étalées pour le plaisir. Tout est sacrifié à l'impression, et à l'expression non d'une lumière



AU BORD DE LA MER (appartient à M. Hayashi)

exaltée, comme dans les paysages d'un Claude Lorrain ou d'un Turner, mais de la lumière elle-même, une, diverse, fluide, impondérable, âme de la vie sensible.

En quatre mots, par Manet et par M. Claude Monet, bien des yeux se sont ouverts et l'avenir ne l'oubliera pas. Si les ouvrages des deux maîtres impressionnistes venaient à disparaître et leur mémoire à s'abolir, les esthéticiens futurs ne comprendraient plus rien à la transformation de la couleur française au déclin du XIX[e] siècle.

XI. Nous arrivons à des périodes si près de nous et si couramment étudiées qu'il suffira d'en rappeler à larges traits la marche. Les temps qui ont suivi la douloureuse guerre franco-allemande ont vu, comme on sait, se multiplier les tableaux militaires sur les événements récents. Guillaume Régamey, dont j'ai dit la valeur, fut brisé par la mort en 1875, en pleine espérance. Les protagonistes de la peinture de batailles furent Alphonse de Neuville, peintre inégal et superficiel, mais doué d'un grand sens du mouvement et du drame, et M. Édouard Detaille, élève de Meissonier, observateur minutieux, dessinateur d'une incisive précision. L'habileté de l'artiste à donner à ses œuvres un caractère documental s'est marquée quelquefois en des représentations commémoratives très intéressantes, telles que son petit dessin de l'*Inauguration de l'Opéra* en 1875, et son tableau des *Funérailles de Pasteur*. En ces dernières années, il a exécuté de vastes toiles — la *Reddition de Huningue* et les *Victimes du devoir*, entre autres, — qui figurent à l'exposition décennale. L'exact réalisme n'y est pas exempt d'une certaine froideur d'aspect. La production militaire compte à son actif le combat équestre d'un cuirassier français et d'un cuirassier allemand, où passe un souffle de Géricault, et la *Guerre*, de M. Roll, la *Charge de cuirassiers*, de M. Aimé Morot, qui a profité de toutes les révélations de la photographie instantanée sur la décomposition du mouvement des chevaux, le tableau symbolique très généreux de M. Georges Bertrand, *Patrie*, et quantité de sujets historiques ou anecdotiques de MM. Berne-Bellecour, Dupray, Lanson, plus aquafortiste que peintre, et Jeanniot, devenu un fin peintre de mœurs. Ce foisonnement a été fort mélangé. Peu à peu, la veine militaire s'est beaucoup amoindrie.

Sous la troisième République, Paul Baudry a développé son éclectisme dans sa décoration du grand foyer de l'Opéra, si curieusement composite. A la fin de sa vie, il visait à s'inspirer des miniatures du XV[e] siècle. Son

Saint Hubert de Chantilly et ses dessins préparatoires pour l'histoire de Jeanne d'Arc, qu'il devait peindre au Panthéon, en font foi. Cabanel peignait des tableaux affectés et maniérés, portraits de femmes parfois d'une exceptionnelle distinction. M. Hébert persévérait dans son genre morbide et mystérieux d'effigies mondaines. M. Henner modelait, en poète et en maître peintre, des nymphes, des Madeleines, des Christs étendus sur la pierre du



[illegible] — L'ENFANT ET LE TAUREAU

tombeau. De l'atelier de M. Bouguereau sortaient sans arrêt des toiles académiques. Élie Delaunay exécutait tour à tour des tableaux de religion ou de mythologie de pur dilettantisme et des portraits admirables, ceux, notamment, du général Mellinet, de Mme Georges Bizet et de Mme Toulmouche. D'autres portraits sobres, discrets, pénétrants, d'un art absolument personnel et d'un mode de gravité bourgeoise et toute française, venaient de M. Fantin-Latour. M. Roybet tenait, à l'écart, boutique de reîtres, de mousquetaires et de fous de cour, en attendant qu'il se hasardât à de grands



LE GÉNÉRAL BRUGÈRE

tableaux où tout n'est que virtuosité vaine comme son *Charles le Téméraire entrant à cheval dans une église*. Aux Salons annuels, le public courait aux portraits d'un relief ferme et violent de M. Bonnat, aux scènes historiques de M. J.-P. Laurens, aux somptueuses portraitures de M. Carolus Duran, où se froissaient les soies, où se drapaient les velours et les peluches, où scintillaient les brocards fleuris, où se plissaient les dentelles, où les fourrures luisaient d'un fauve éclat. La même époque vit successivement mourir les grands paysagistes Corot, Daubigny, Millet, Chintreuil, les réalistes Courbet, Daumier, Ribot, Bonvin, Manet, les orientalistes Dehodencq, Belly et Fromentin, le visionnaire Gustave Moreau, qui semblait peindre ses mythiques visions avec des poussières de rubis, d'émeraudes et de saphirs broyés, les fantaisistes Eugène Isabey et Eugène Lamy, le célèbre illustrateur Gustave Doré, fantasmagoricien comme l'anglais John Martin et, comme lui, médiocre peintre... J'en oublie, certes, mais il suffit.

Aussi bien, des peintres nombreux et divers ont débuté, dont j'ai à faire aussi le compte. En premier lieu, c'est tout un groupe qui, sans s'affilier proprement à l'impressionnisme, a été gagné par Manet à l'amour du plein air et de la lumière. Jules Bastien-Lepage, échappé de l'atelier de Cabanel, devient un portraitiste exquis, surtout en petit format, un sincère peintre de paysans dans ses *Foins* et un délicat paysagiste, épris des horizons de sa province natale, la Lorraine. Il meurt à trente-six ans. Les *Foins*, les portraits de son père et de sa mère, de son frère, d'André Theuriet, de M. Le Barbier de Tinan, de Mme Drouais, de Mlle Sarah Bernhardt, défendront hautement sa mémoire. M. Alfred Roll, formé à l'école de M. Bonnat, a subi, en ses commencements, l'influence de Géricault ; mais il s'est promptement affranchi de tout romantisme ; il est allé à la vie vraie et à la clarté. Sa *Grève des mineurs*, œuvre émouvante et supérieure, était un tableau sombre ; son *Travail au chantier de Suresnes*, entré au musée de Cognac, est un tableau où la vigueur est cherchée en des tons clairs presque jusqu'à l'excès. Ce beau peintre a représenté alternativement, d'une sympathie profonde, le populaire et les ouvriers et, d'une joie ardente, la splendeur des corps de femmes nues dans la lumière et la force des bœufs et des taureaux, rendus en grandeur naturelle. Il y a en lui un sociologue inquiet et rêveur, un révolté en recherche de diversions fortes et un paysagiste que la nature console, en fin de compte, des trop raffinées misères de la civilisation. Le pauvre Duez, mort prématu-

[illegible] point de ses arts : c'était un honnête artiste, s'efforçant de [illegible] qu'il voyait, ses parents, ses amis, ses falaises de [illegible] et les fleurs de son jardin, et s'il eut, deux ou trois fois, des [illegible] légendaire : le *Miracle du poisson de saint Cuthbert*, le *Miracle des roses de saint François d'Assise*, il se plaçait encore au point de vue du pittoresque et du plein air, sans tourment de pensée. Parfaitement doué se montrait aussi M. Gervex, distribuant finement les fuyantes lumières grises parmi les blancheurs dans sa *Salle de dissection à l'Hôtel-Dieu*, son *Rolla* et sa *Première communion à l'église Saint-Augustin*. Je ne suis pas sûr qu'il ne se soit pas trop abandonné, par la suite, à sa facilité, bercée d'un agréable scepticisme. M. Dagnan-



[illegible] qui, un moment, flotte du genre rural de Bastien-Lepage à des sujets [illegible] comme la *Noce chez le photographe*, la *Bénédiction des mariés* — [illegible] et l'*Enfant blessé* et peint du plus ferme pinceau ses *Bre-* [illegible] Il a eu le tort, un peu plus tard, de demander à un mysti- [illegible] un agrandissement de manière qu'il eût plus naturel- [illegible] dans l'observation émue de l'existence. Je parle de sa *Cène*,



Carolus Du[illegible]

Mme LA COMTESSE DE C. [illegible] appar[illegible] M. le [illegible] de [illegible]

de ses *Disciples d'Emmaüs* et, plus encore, de sa *Vierge consolatrice*, si compliquée d'intentions, exposée pour la première fois au Salon décennal. A ce groupe naturaliste il convient de joindre M. Lhermitte, peintre sérieux des champs et de la vie champêtre, aux paysans duquel on regrette seulement, parfois, de trouver une allure trop sculpturale, et M. Jean-Charles Cazin, paysagiste unique aujourd'hui d'émotion et peintre hors de pair de figures d'une humanité populaire et légendaire (*Agar et Ismaël*, *Souvenir d'une fête nationale*, *Judith sortant de Béthulie*). En cette magistrale individualité se sont fondus certains enseignements partis du paysage de J.-F. Millet et d'autres venus des conceptions de Puvis de Chavannes.

Un second groupe d'artistes évolue sans rompre aussi nettement avec les traditions d'école. C'est M. Benjamin Constant, d'abord romantique, puis orientaliste, enfin portraitiste et décorateur, ami des rutilances et des éclats d'or en des ombres chaudes. C'est M. Cormon, romantique aussi à ses débuts, ramené ensuite à des sujets classiques, mais désormais conquis à l'ambiance naturelle. C'est M. Humbert, amoureux longtemps des colorations vénitiennes, plus tard, en ses portraits se rapprochant des vieux Anglais et, dans ses peintures murales du Panthéon, s'inspirant, sans abdiquer, de Puvis de Chavannes. C'est M. Raphaël Collin, épris d'une mythologie cendrée et vaporeuse. C'est M. Maignan, peintre éclectique, prompt à modifier ses manières et, de bonne heure, adonné à la peinture décorative. Fait à noter : ces peintres renoncent de plus en plus aux scènes historiques. La scène d'histoire proprement dite devient chez nous une rareté à la fin du siècle. Je ne vois plus que M. Rochegrosse et M. Tattegrain pour nous donner, de temps à autre et par goût, un tableau de cet ordre, en dehors des commandes faites pour couvrir des parois d'hôtels municipaux et des efforts de très jeunes gens désireux de se faire remarquer par une toile de vaste étendue.

La décoration a pris une grande extension. En 1874, le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, faisait décider que les murs du Panthéon seraient revêtus de peintures. Le branle gagna l'Hôtel de Ville et les mairies principales de Paris et des départements. De tous côtés, on s'improvisa décorateur. Puvis de Chavannes triomphait à créer des spectacles intérieurs et à résumer des races et des sites. On lui prit, non son style, mais ses simplifications linéaires, non ses figures, mais les façons générales de ses personnages, non ses harmonies, mais ses tons atténués. Dès lors, on vit foisonner

des œuvres hybrides, dérivant d'on ne sait quel genre pastoral, mêlé de gestes classiques et de traits modernes. A côté de scènes à draperies, quasi bibliques ou à demi classiques, il y eut des passages d'ouvriers, des retours de terrassiers au logis, des défilés de bataillons scolaires ou de sociétés de gymnastique, le tout convenablement embrumé, sous prétexte de caractère mural. Quelques essais plus sains furent tentés, notamment par M. Gervex, à la



L[illegible] — [illegible] FORAIN

mairie de la Villette. Mais deux hommes se sont noblement révélés par leur art à faire parler et chanter la couleur aux parois des édifices. L'un, le plus brillant, le plus original, le plus sûr, est M. Besnard, coloriste abondant, plein d'imagination et de fantaisie, avec des intermittences d'étrangeté et dont le domaine s'étend des compositions monumentales aux portraits, aux paysages, aux simples scènes pittoresques surprises à travers la vie. L'autre est M. Henri Martin, plus enclin que je ne voudrais à des symbolismes bizarres, mais doué d'un beau sens de la coloration. L'opposition du groupe rose de Clémence Isaure et de ses compagnes idéales et du groupe rouge des troubadours toulousains, en son allégorie de l'*Apparition de Clémence Isaure*,



Paul Dubois pinx.

Mme LA VICOMTESSE DE M. .

est la plus riche note qu'il ait encore donnée. Naguère, l'artiste peignait en touches martelées et en mouchetures. Il semble revenir de cette pratique. Les détails techniques ont peu d'importance : tout gît dans l'effet obtenu.

Après 1889 des indices de trouble se manifestent en des parties de notre école. Le vieil académisme est vaincu, mais quelques peintres à tendances littéraires se jettent au symbolisme et rêvent de traduire, paradoxalement, des thèmes préraphaélites en formes impressionnistes. Qui ne se souvient des excentriques expositions des « Rose-croix » ? Des enfants perdus de l'impressionnisme allument, d'autre part, sur leurs toiles des feux d'artifice de pointillages multicolores. En revanche, des adeptes du « pleinairisme », de plus de bonne volonté que de discernement, confondent le sentiment de la lumière et l'emploi du blanc et tombent dans le décoloré clair des pseudo-décorateurs. Maints indécis, visant à la gravité, se laissent aller à peindre leurs sujets en une brume noirâtre. Le peintre anglo-américain, James Whistler est très imité. On ne comprend pas très bien la haute élégance et la force évocatrice de ses portraits aux fières silhouettes : on se contente de s'assimiler, vaille que vaille, ce que l'on peut de ses procédés, de ses gris et de ses noirs. Le vague rentre chez nous, d'où nous le pensions à jamais chassé. Un artiste du plus personnel talent, un maître avéré, M. Eugène Carrière, a aussi des pasticheurs. Nul ne saurait, bien entendu, créer l'équivalent de ses formes attendries de mères et d'enfants, dessinées d'une si sensible science et qu'il dégage de fonds gris de fumée. On n'ira pas au delà de vaines apparences. Ne devrait-on pas laisser les maîtres sur leur sommet ? Une originalité ne vaut que pour celui qui la possède en propre.

Des écrivains trop subtils ont beaucoup parlé, à propos de ces singularités, de la « névrose moderne ». De bonne foi, la névrose, qui a existé de tout temps et qui ne sévit point parmi nous au degré qu'on affirme, n'a rien à voir ici. Comment en découvrir la moindre atteinte dans les visions d'intimité familiale de sentiment silencieux et pur de M. Carrière ou dans les portraits de femmes, toujours songeuses, comme lointaines, en leurs blondes tonalités voilées, de M. Aman-Jean ? Elle n'a rien à démêler, non plus, avec le goût des couleurs de l'ancienne école anglaise qui tend à reparaître dans les derniers portraits de M. Benjamin Constant et de M. Humbert, et, plus franchement encore avec la très grande distinction, coutumière aux effigies de M. Jacques Blanche, l'un des artistes de vraie valeur des jeunes générations

Impossible également de la faire responsable de la mode des tons de vieux tableaux, qu'on a le regret de surprendre dans les paysages à figures poétiques et, somme toute, un peu bien conventionnels, de M. René Ménard, les nocturnes de M. Dauchez, les tableaux de MM. Grivot, Prinet, et consorts. La vérité est que nous assistons à l'une de ces réactions fréquentes en art, qui emportent les artistes, avec ou sans raison, d'un pôle à l'autre. Seulement, au cas présent, il faut résister. Nous aurions trop à perdre en répudiant la clarté.

Au surplus, la jeunesse n'a que faire des équivoques : elle porte en elle, pour se reprendre, d'amples ressources de salut. La poésie des paysages de M. Ménard et la portée profonde de ses portraits ne doivent rien aux colorations ambrées et vieillies qu'il affectionne. M. Charles Cottet et M. Lucien Simon sont des peintres vigoureux, pleins de généreuse ardeur. La *Procession bretonne* de M. Cottet nous frappe d'une hardiesse et d'une force de tons peu communes. Il y a en ce jeune homme quelque chose d'un Courbet doux de faire sentir, dans le travail de sa peinture, le travail de sa pensée. On peut regarder, à ce point de vue, son *Feu de la Saint-Jean*.

Qu'il y ait un peu d'anarchie dans nos esthétiques, le fait n'est pas, hélas ! pour nous surprendre. L'anarchie est partout dans les idées. Mais je jette un suprême coup d'œil sur les résultats des dix derniers Salons ; j'aperçois des portraits sincères, des paysages sentis, des scènes de mœurs, d'année en année plus nombreuses, des efforts probes et variés, et j'espère en l'avenir.

J'ai tenté de montrer, en des résumés rapides, l'œuvre pictural du XIXe siècle ; j'ai fait voir quelle nécessité s'était imposée à nos artistes de ressaisir le lien national et de s'affranchir des traditions de la Renaissance et par quelle suite d'évolution leur art a dû passer. Nous avons retrouvé, par-dessus les âges académiques, la franchise et la liberté du moyen âge. Le droit nous est acquis de rendre à notre guise nos types, nos manières d'être, nos milieux, nos soucis, notre vie. Nous n'userons pas de cette liberté pour répudier la lumière. La peinture française est claire et vive. Vive et claire elle restera.

LOUIS DE FOURCAUD.

LA SCULPTURE

III

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES



Le malheureux visiteur qui pénètre dans le vaste hall du grand palais avec la prétention d'examiner la sculpture en sort, le premier jour, tout ahuri. Il lui faudra, certes, une vive curiosité ou un réel courage pour tenter de nouveau l'aventure. Nous sommes bien habitués par toutes les expositions annuelles à l'épilepsie des marbres et des plâtres, ce qu'on pourrait appeler le règne de la fureur blanche. Mais jamais spectacle plus déconcertant ne nous avait été fourni. On est loin du Père-Lachaise du Luxembourg et de la Salpêtrière des Salons. On dirait, à première vue, qu'on est descendu dans l'un des cercles de l'enfer du Dante. Plaignons vraiment les pauvres sculpteurs de cette calamité que n'a pas prévue une complainte devenue populaire et jetons avec eux l'anathème sur les peintres, race fortunée, envahissante et débordante, qui vient pulluler jusque sur le terrain consacré à ces frères moins heureux et toujours résignés.

Cherchons à nous repérer un peu maintenant à travers ce monde grouillant de bacchantes en goguette, de saturnales en délire, de saintes qui se pâment, de chevaux qui se cabrent dans les airs, de divinités scandalisées, de lions aux aguets, de grands hommes officiels et de héros populaires, etc., qui se heurtent et qui s'écrasent dans cet espace limité et tâchons d'habituer peu à peu nos yeux à cette confusion et à ce tumulte.

A droite, c'est toute l'école française qui se prolonge jusque dans le centre, au fond, pour rejoindre l'exposition centennale. A gauche, est accumulée la production de tous les pays étrangers d'Europe et d'Amérique dont le flot trop pressé se répand même sur les bords des jardins du Cours-la-Reine. La petite sculpture (bronzes, ivoires, etc.) a été répartie dans les salles de peinture, où elle joue heureusement un petit rôle décoratif, mais qui complique encore un peu la besogne du visiteur. Belges, Espagnols, Anglais, Allemands, Russes, Américains, Japonais eux-mêmes, dans leur nouvel uniforme occidental, voisinent, se coudoient et se mêlent comme les armées alliées de l'Extrême-Orient, témoignant ici encore avec éloquence que l'unification des idéals suit l'unification progressive des races, et que dans l'art comme dans la vie les nations ne peuvent plus vivre isolées. De plus en plus un même but exclusivement humain dirigera l'esprit des peuples. Au moment d'étudier la production de la pensée étrangère dans l'art, nous sommes obligés par l'évidence de reconnaître qu'il n'y a plus guère dans le monde qu'une seule pensée et qu'un seul langage et que nous ne pouvons plus distinguer les nations que par leur état de culture, leur degré d'avancement ou de retard. L'accent local qui les distingue a tout au plus la valeur d'une nuance, une différence de timbre ou d'intonation, ce que nous appellerions juste une prononciation de terroir.

Si cette constatation s'impose pour la peinture qui, pourtant, par son élasticité, par sa souplesse, est en mesure de traduire le simulacre de la vie qui passe et de noter plus distinctement, par la variété des spectacles, la diversité des rêves et des visions, que sera-ce donc pour la sculpture, dont les moyens sont étroitement limités, qui n'a à sa disposition ni le prestige de la couleur, ni l'illusion du mouvement, ni l'accompagnement du décor et qui vit presque exclusivement sur la donnée purement humaine !

Ayant résigné depuis longtemps le rôle expressif qu'elle tenait dans le passé où l'image précédait le livre, la sculpture a perdu le sens populaire qui pouvait lui conserver dans chaque pays le souvenir de son caractère ethnique. Elle est toute aujourd'hui à sa mission nouvelle de décoration, de consécration et de commémoration, sous la grande tutelle des chefs-d'œuvre de l'antiquité. D'où qu'ils soient partis, quels qu'ils soient devenus, tous les sculpteurs du monde ont reçu leur initiation au Parthénon.

De plus, si l'on considère l'influence illimitée prise par l'école française,



La Moisson — la Terre

soit par l'expansion de son enseignement, soit par le rayonnement de la gloire des maîtres qui ont, dans ce siècle, illustré notre pays, on comprendra mieux les liens d'étroite parenté qui unissent les manifestations de la statuaire chez tous les peuples jusqu'à en faire, pour ainsi dire, un seul art général.

Jadis, pour la statuaire, en dehors de la France, il ne paraissait guère exister d'écoles, c'est-à-dire de groupes compacts d'artistes réunis autour de certaines traditions ou du moins de certaines habitudes professionnelles. Il n'y avait guère à l'étranger que des sculpteurs isolés. Cette situation a un peu changé aujourd'hui, et il est telles nations, comme la Belgique ou les États-Unis, par exemple, qui présentent un ensemble de statuaires formés non plus exclusivement dans nos ateliers mais autour de leurs propres maîtres, dont quelques-uns sont devenus les égaux de nos plus grands.

La Belgique, rameau septentrional de la grande famille française, a marché avec nous depuis un siècle, dans toutes les phases de renouvellement de son art. Remise en branle dans sa voie récente par deux grands maîtres français qui ont préparé son école moderne, David pour la peinture, Rude pour la statuaire, elle est à peu près le seul pays, à côté du nôtre, qui ait donné dans cette dernière forme de l'art une suite ininterrompue d'artistes de réelle valeur. Tous les mouvements un peu actifs de la statuaire contemporaine en France y ont trouvé des échos vibrants et sympathiques, et, pour ne parler que de ces dix dernières années, la sculpture belge a singulièrement progressé, prenant chaque jour une place de plus en plus marquée dans nos Salons.

Elle a aujourd'hui pour chef un artiste de haute valeur qui domine son milieu local et prend place parmi les maîtres reconnus de notre temps : Constantin Meunier. Ce n'est certes pas un inconnu pour nous, il est un habitué de nos expositions et un pensionnaire de notre musée. La formation de sa pensée ne se rattache-t-elle même pas, par ses côtés les plus saillants, à certaines conceptions de l'idéal français moderne ?

C'est en effet une gloire pour notre Millet d'avoir fait naître un tel héritier de sa grande âme sympathique et humaine. Meunier, lui aussi, nous a donné de profondes émotions d'art et de sentiment en nous faisant pénétrer la grandeur des êtres humbles et la beauté méconnue des choses dédaignées.

Cette même année, soit à l'*Art nouveau*, soit à l'exposition de la Société

[illegible] nous avons eu l'occasion de l'admirer par un vaste ensemble d'œuvres puissantes et expressives. Il est regrettable que le défaut de place qui a retenu à l'écart M. Van der Stappen et M. de Lalaing (celui-ci n'expose guère qu'un seul buste, d'un caractère grave, toujours un peu tendu), n'ait pas permis de représenter dans une circonstance aussi solennelle un artiste comme C. Meunier d'une façon plus complète. Du moins, son *Faucheur* et surtout son haut relief de la *Moisson*, continuent-ils dignement la belle série de ses grandes œuvres rustiques, avec ses gars robustes et ses belles filles qui fauchent les blés ou lient les gerbes sous les hautes ondulations des épis pressés.

Tout autour de ce maître se serrent, vivants, émus, intéressés par la vie, ne s'éloignant jamais trop des réalités, se gardant plus que tous les autres des excès pittoresques, si fréquents à l'étranger, s'attachant aux vraies conditions de la statuaire, aux silhouettes, aux plans, aux volumes, tout un groupe compact et pressé de sculpteurs dignes de ce nom.

Ici c'est M. J. Lambeaux, l'auteur de la célèbre fontaine d'Anvers et du vaste haut-relief en marbre des *Passions humaines*, érigé dans le parc du Cinquantenaire, à Bruxelles, qui est présenté aux Parisiens dans une exposition spéciale de l'artiste aux environs du Trocadéro. Un des fragments les plus remarquables de cette composition d'un art passionné, sensuel, mouvementé, où les chairs pulpeuses des femmes de Rubens sont émues d'un frisson plus aigu qui vient de chez Rodin, se trouve exposé au grand palais avec un buste en bronze, hautain, souriant et provoquant de beauté flamande : *Impéria*, et divers autres morceaux du même caractère de vie débordante.

Là c'est M. Dillens dont les figures du *Monument Anspach* sont d'un charmant esprit décoratif, élégant, distingué, animé, un peu dans le goût français du siècle dernier et rappelant par certains aspects le talent de M. Coutan chez nous. Le *Laurier* — Apollon, debout, tenant un rameau de laurier, tandis que derrière lui un aigle déploie ses ailes — est encore un ouvrage d'un excellent arrangement.

M. Lagae est représenté par une exposition assez complète qui fait connaître son talent sous des aspects divers : *Père et mère*, bonne étude franche et flamande ; *Mère et enfant*, joli groupe en buste, d'un modelé très souple et très sculptural, d'un aspect jeune et vivant ; divers autres bustes et surtout un groupe de deux captifs enchaînés, traités peut-être

avec une légère exagération, dans un excellent souvenir des *Bourgeois de Calais*, de Rodin.

Avec un fort joli buste de *Jeune fille bavaroise*, M. Charlier, dans *Misère*, groupe en marbre d'un travail très délicat et très assuré, traduit avec émotion une de ces scènes intimes de la vie populaire, que son talent se plaît à exprimer. M. Samuel montre beaucoup de grâce ingénue dans son groupe du monument De Coster, *Ulenspiegel et Nèle;* MM. Rombeaux et Leroy assemblent avec un sentiment de mouvement un peu agité leurs groupes de femmes ; M. Dubois, avec sa *Femme à la chaise* du musée de Bruxelles, et sa *Femme couchée*, d'un vivant modelé ; M. Braecke, avec le *Pardon*, scène contemporaine, d'un caractère ému : M. Van Bresbroeck, avec son groupe du monument Volders, *Le peuple le pleure*, dans le goût de Meunier : M. de Vigne, qui n'est malheureusement représenté que par de petites choses, font tous honneur à la statuaire belge.



Mac Monnies. — Bacchante

A la suite de leurs confrères de la peinture, la plupart célèbres, les sculpteurs américains forment un groupe assez important qui s'est développé près de nous dans une éclosion rapide et brillante.

A leur tête, M. Augustin Saint-Gaudens, s'est placé, au même titre que le belge Constantin Meunier, hors de pair parmi toutes les écoles. Nous retrouvons de lui, ici, la plupart des ouvrages qu'il nous a été donné d'admirer depuis deux ans au salon : le *Puritain*, le monument si noble et si émouvant du *Colonel Gould Schaw*, la belle figure funéraire dont le bronze est maintenant au Luxembourg avec la remarquable série de ses médaillons et plaquettes, et surtout,

Le groupe colossal du *Général Sherman*. Il nous revient, repris tout entier, ayant perdu les quelques traces de sècheresse dans le cheval, soutenu et accentué encore par cette admirable figure, si jeune et si enthousiaste de la *Victoire* qui souligne le mouvement du groupe, sa marche en avant, fière et vaillante, en même temps qu'elle lui donne, au point de vue de l'assiette, une masse plus solide et plus monumentale. Elle précède le vieux guerrier, aux clairs petits yeux bridés qui semblent voir si loin, dont le geste, simple et abandonné, l'attitude penchée, sont pourtant si éloquents. C'est à coup sûr une des plus belles statues équestres de notre temps.

Le goût naturel du peuple américain pour les vastes entreprises monumentales devait offrir un débouché exceptionnel à la sculpture décorative. Les jeunes statuaires y ont été de bonne heure entraînés à l'exécution d'ensembles de dimensions inusitées chez nous. Ç'a été pour eux la véritable éducation de leur talent. M. French se faisait récemment applaudir par son *Washington*, et M. Bartlett par son *Lafayette*. Celui-ci était connu plutôt par ses petites fontes si curieuses. Son *Michel-Ange* est encore un morceau de très bonne tenue. Quant à M. Mac Monnies, ce grand jeune homme mince et nerveux ne rêve que projets gigantesques. Ce n'est pas à dire qu'il ne s'entende pas à étudier savamment quelque sculpture de morceaux : sa *Bacchante*, du Luxembourg, et ses sujets de fontaines sont conçus dans un agréable mélange d'art antique et d'influence française, relevé par une pointe de sentiment britannique ; mais il ambitionne de plus amples horizons, et ses groupes colossaux de chevaux, qui doivent accompagner, dans le parc de Brooklyn, le quadrige exposé au Salon de l'an dernier, nous montrent qu'il n'est embarrassé ni par le mouvement ni par les dimensions.

Quant à ses deux groupes *A l'Armée* et *A la Marine*, pour le même parc, ils nous prouvent mieux encore tout le sérieux de son talent. Conçus sous le souvenir de Rude, en deux hauts-reliefs monumentaux, ces deux groupes, par leur tenue, leur allure, leur sentiment, sont des œuvres peu communes. Un peu plus de sobriété, un peu moins de confusion, et l'on n'aurait rien à désirer.

Nous rappellerons l'intelligente figure équestre de M. Dallin que nous avons déjà signalée ici, il y a un an, l'*Homme de médecine*, ce chef sioux ou apache, la main levée, à cheval sur une petite bête jeune et nerveuse ; les *Lutteurs* de M. Roudebush, sérieux morceau d'étude anatomique dans l'effort [illegible] remarqué de même à un Salon précédent.



La Séduction, fragment du bas-relief « Les Passions humaines »

Nous ne pouvons manquer de signaler la gracieuse fontaine de M. Karl Bitter, *Danses d'enfants*, les groupes un peu violents et maniérés, dans le style de Michel-Ange, de M. Barnard : les *Deux natures; Pan;* la statue du *colonel Cass*, par M. Brooks, les petits groupes intéressants mais un peu agités de M. Grafly ; les *Joueurs de foot ball*, de M. Tilden, etc.

Rien de très saillant pour la Grande-Bretagne. C'est un milieu plus généralement porté vers la couleur. Aussi trouvons-nous à la sculpture peu de morceaux d'importance. C'est tout au plus si l'on découvre le monument à la mémoire du poète Shelley, qui apparaît à l'imagination des artistes comme une sorte d'Orphée moderne, dans lequel M. Onslow Ford, qui expose aussi une jolie figure d'*Echo*, fait preuve de ses qualités distinguées.

Peu même de figures de grandeur nature. A remarquer la *Circé* de M. Drury, avec le plâtre d'un exquis petit buste dont le bronze est exposé au Luxembourg : l'*Age de l'innocence;* le *Persée* de M. Pomeroy ; et les *Enfants du loup* de M. Frampton. C'est un berger, aux formes viriles et élancées, aux proportions élégantes, qui porte dans ses bras deux petits enfants, en s'avançant avec une démarche vive et légère. L'ouvrage est charmant, d'un goût antique, un peu archaïque. Seul, un bout de ceinture déchiquetée, d'un pittoresque inutile, vient jeter une note gênante dans ce groupe simple et de bon goût.

Ce ne sont plus ensuite que bustes (la *Clytie* de M. Watts ; *Lord Leighton* de M. Brook, le *Marquis de Salisbury* par M. Bruce Joy) et nombre de figurines en bronze parmi lesquelles il faut citer les petites cires perdues de lionnes et de leopards de M. J.-M. Swan.

Peinture ou sculpture, l'exposition allemande se manifeste surtout par son aspect académique. A la vérité, malgré tout le talent qu'on y trouve et quel que soit le respect qu'on doive à des réputations consacrées, on est obligé d'avouer que la plupart de ces ouvrages pèchent par la recherche du pittoresque, du sujet, l'exagération sentimentale ou littéraire, l'esprit ou le pédantisme.

Voyez, par exemple, ce groupe de grandeur nature, la *Soif*, de M. Cauer, qui nous fait assister à un fait divers militaire, vraie illustration du *Petit Journal*, où l'on voit deux soldats coloniaux, l'un buvant dans son casque, en se détournant, tandis que l'autre se précipite pour le lui arracher. Voyez encore les *Deux mères* de M. Epler ! Sur un rocher aigu entouré de vagues,

une femme s'est réfugiée tenant un enfant dans ses bras. Elle gesticule avec affolée pour chasser une lionne qui, son petit à la gueule, tente de le mettre à l'abri sur le même rocher. Trop d'idées ! Il en faut bien peu pour faire de la sculpture, mais il les faut bonnes.

Les plus célèbres, comme M. Reinhold Begas, ne se défendent pas eux-mêmes de ces fâcheuses habitudes. Son *Caïn*, bestial, à figure de gorille, ou tout au moins d'anthropopithèque, se penche sur le corps pantelant de sa victime avec le geste de curiosité d'un assassin vulgaire qui vient de faire un mauvais coup au coin d'un bois. Le *Mausolée Strossberg*, dans le goût de la Renaissance, est d'un bon aspect, mais manque de fermeté et de personnalité.

La *Femme de la campagne romaine* de M. Geyger, sculpteur distingué de même que graveur de talent, est conçu, de son côté, comme une sorte de savante restitution antique. C'est de l'art de docteur.

Avec certains petits côtés particuliers qui lui retirent un peu de grandeur, l'*Amazone* de M. M. Tuaillon est, du moins, un groupe plein de remarquables parties sculpturales. Le cheval est d'un excellent modelé ; la figure de femme, vêtue d'une légère tunique collante, une hache à la ceinture, regardant de ses grands yeux d'émail, est bien assise sur sa bête avec une sorte d'élégance virile, et l'ensemble a un certain accent de vie.

Malgré les mêmes travers pittoresques et anecdotiques, c'est le même sentiment de vie, plus sensible encore ici, qui nous intéresse à la statue équestre de M. Haesel, le *Hun*, petite figure sauvage de Mogol, qui se penche sur son cheval subitement arrêté et reniflant sur le sol des débris humains. Il y a en elle un certain accent de réalité et de vie qui fait trop défaut dans le reste de la section. C'en est un des meilleurs ouvrages ; il serait préférable encore s'il était conçu dans des dimensions beaucoup moindres.

Nous sommes obligés de passer, en nous contentant de les signaler, sur l'*Enfant prodigue* de M. Heising, d'un bon arrangement et d'un esprit tendre, sur la *Danseuse orientale* de M. Brütt, le *Tyran des mers* de M. Herter, motif emprunté aux mythologies marines mises à la mode par M. Boecklin, sur les figurines antiques et néo-romantiques de M. Stuck, pour terminer par la composition de beaucoup la plus importante de la section allemande, la fontaine érigée à Dresde par M. Diez, qu'il intitule la *Tempête*. Ce n'en est qu'un fragment, et il est regrettable qu'on ne puisse juger de l'ensemble

complet de cette décoration qui fait, en place, fort bonne figure. C'est une chevauchée gigantesque dans le monde turbulent des flots. Une sorte de Bellone, coiffée d'un coquillage hérissé de pointes, les cheveux emmêlés de serpents, se précipite, montée sur un cheval marin, au milieu des tritons, des sirènes et des siréneaux qui s'enfuient environnée de requins affamés, de pieuvres enlaçant des oiseaux de mer. Elle est entourée de deux génies marins, les cheveux mêlés d'algues, armés de lourds coquillages. Sans doute, ici, y a-t-il toujours trop de choses, trop d'ailes, trop de griffes, de bras, de nageoires, et surtout trop d'intentions. A vouloir trop dire, on force à regarder successivement, en détail, et l'on ôte au sujet son ampleur. Mais c'est là, néanmoins, une vraie œuvre de mouvement et d'imagination.


A. [illegible] — Circé, groupe [illegible]

Nous passerons sur toute l'Autriche, y compris le *Marcus-Antonius* traîné par des lions, sujet d'hippodrome, par M. Strasser, qui décore un bosquet du grand palais, et sur la Hongrie qui montre pour le colossal un goût qui se porterait plus utilement sur d'autres points. On peut cependant remarquer dans cette dernière section, les petits sujets antiques un peu trop spirituels de M. Rona *Dernier amour*,

[illegible] et surtout les envois de M. Strobl, le buste de la tragédienne *Marie Jaszai* et particulièrement le marbre, *Notre mère*, une vieille femme assise, songeuse, un livre sur les genoux, d'une tenue sculpturale simple et expressive.

Dans les pays scandinaves, à côté de quelques-uns de ces cas de folie froide auxquels nous ont accoutumés les septentrionaux, pour la Suède, M. Eriksson, avec un joli petit buste de bretonne et divers petits bronzes, et pour le Danemark, M. Bissen (*Chasseresse*), M. Stein (*Le berger Faustulus avec Romulus et Remus*), M. Aarsleff (*La prière d'Abel*), se signalent par des qualités de pondération et de goût.

M. Vallgren, Finlandais, qui relie les pays scandinaves à la Russie, est trop des nôtres pour que nous ayons besoin d'insister sur son petit monde de figurines mystiques, longues, délicates et un peu maniérées. Il y joint, cette fois, un grand haut-relief funéraire, *Monument à Alexandre III* et un excellent buste de M. Edelfelt.

Quant à la Russie proprement dite, au milieu des banalités officielles d'une école encore sans grand caractère, on exceptera la collection de bustes, très vivante, très pittoresque, un peu trop peut-être, à laquelle il ne manque qu'un peu de style, de M. Bernstamm, les sujets rustiques de M. Tourgueneff et surtout l'ensemble assez nombreux des envois du prince Paul Troubetzkoï.

Il y a là de tout, statues, bustes, statuettes, figurines minuscules, d'un art souple, enveloppé, adroit et nerveux. On sent des doigts pétrissant vivement la glaise. Dans les grandes pièces ce travail spontané, qui dénote l'improvisation, semble assez lâché, mais les petits bronzes, tels que le *Cosaque à cheval*, le buste de *Tolstoï*, la figurine de *Tolstoï à cheval*, etc., sont de charmants sujets, très expressifs.

Dans les pays du Sud, l'Italie, par ses traditions, devrait tenir la tête de toutes les écoles. A la vérité, ses sculpteurs ne marchent pas dans la voie de ses peintres qui ont fait des efforts plus sérieux pour se renouveler. Leur travers habituel, qui se manifeste ici amplement, c'est une préoccupation mesquine de pratique, et un souci petit de l'expression. Ce ne sont que sujets gesticulant, grimaçant, d'une mimique exagérée, comme les *Gamins napolitains* de M. Renda, le *Pêcheur* de M. Jollo, ou le *Matelot* de M. Rossi; des motifs sentimentaux, comme *Les premiers brouillards* de M. Grossoni, une fillette assise sur une chaise, une guitare à la main, ou la *Couturière*, de M. Laforet.

endormie sur son ouvrage, figure qui n'est point sans qualités, mais d'un esprit trop anecdotique.

Vincenzo Vela, dans ses *Victimes du travail*, comme M. Graziosi, dans le *Fondeur*, ont tenté, du moins, des sujets modernes plus élevés, dans le sou-



R. Du[illegible] — LA TEMPÊTE, fontaine

venir de Constantin Meunier, mais avec tension, exagération, recherche du pittoresque. La *Senectus*, de M. Bazzaro, est cependant un morceau très sérieux, calme et recueilli.

Dans cet ensemble on peut distinguer quelques délicieuses petites choses dans lesquelles survit l'esprit de la race : c'est le *Porteur d'eau arabe* de M. Fontana et les nombreuses figurines si vivantes, si expressives et toujours si distinguées en même temps, de M. Gemito, comme l'*Acquaiolo*, le *Pêcheur*, etc.

Tandis que cette dernière œuvre, moins modeste, s'étale avec turbulence, vers le rond-point du grand hall, semblant chercher la réclame et le bruit. Et c'est, en effet, le morceau qui, dans toute l'exposition de sculpture, obtient le plus grand succès du public. On a reconnu les *Saturnales* de M. Ernest Biondi.

Un petit prospectus, collé tout le long du socle, prend soin de nous renseigner sur les visées esthétiques, philosophiques et morales de l'auteur. Nous nous en tiendrons à ses mérites artistiques. Il faut s'imaginer une farandole [illegible] et caricaturale de dix personnages avinés, patricienne donnant la main à un gladiateur, prêtres titubant, prostituée dépoitraillée, mercenaire, esclave, joueuse de flûte, tout cela s'avançant de face, dans une marche aventureuse, avec un accent de vie exagéré, comme à travers l'ivresse lourde d'un cauchemar, présentant je ne sais quel aspect ridicule et farouche qui vous poursuit et qui vous hante. C'est évidemment un groupe qu'on n'oublie pas. Il y a là un talent peu commun, d'une singulière force expressive, joint à une habileté rare d'exécution. On reste, cependant, un peu effrayé de l'emploi qui en est fait.

En Espagne, au milieu d'une production pittoresque assez médiocre, dans le mauvais goût italien, se distinguent deux ou trois figures d'artistes heureusement doués. C'est d'abord M. Benlliure, avec un *Monument à Gayarre*, dans le sentiment de la Renaissance florentine, trop chargé peut-être, mais d'un caractère très décoratif ; divers bustes fort remarquables de vie et de tenue sculpturale et une très bonne statue de *Trueba*, romancier populaire, savant, simple et d'excellent style.

M. Querol a envoyé divers bustes d'expression, un peu maniérés, quelques bons portraits, et sa figure de la *Tradition*, déjà exposée il y a dix ans, singulière représentation de vieille femme, un corbeau sur l'épaule, enseignant deux jeunes enfants, prétexte un peu étrange à une étude réaliste.

M. Miguel Blay y Fabrega, que nous avons suivi dans nos Salons, est représenté par ses statues, déjà connues, des *Vertus théologales*, la Foi, l'Espérance, la Charité, exécutées avec un peu de mollesse, mais non sans une certaine conception d'un bon caractère sculptural.

À signaler aussi *Après la messe*, de M. Fuxa y Leal, — un enfant de chœur [illegible] qu'il porte en même temps que des bouts de cierges éteints, — petit sujet en bronze, rendu assez simplement dans une

recherche d'observation qui ne vise pas trop à l'anecdote ni à l'esprit.

Le Portugal, enfin, mérite d'être mentionné, ne serait-ce que pour s'arrêter,



Prince Paul Troubetzkoï. — Le comte Tolstoï.

après avoir signalé les figures de M. Gouveira (*Béatrice de Portugal*), et Costa, (*La Source*), devant les envois de M. Antonio Teixeira Lopes. Nous nous trouvons là en face d'un véritable statuaire. Ses *Portes de l'église de Candelaria*,

d'un heureux arrangement décoratif dans le goût méridional du XVIIe siècle, sa figure en bois peint de *Saint Isidore*, sobre et expressive, sa *Charité*, une gentille femme tenant dans ses bras deux enfants, comme avec un lointain souvenir de Paul Dubois dans la couleur, dans l'exécution et dans la disposition des draperies, sont des œuvres tout à fait dignes d'estime. Mais je recommande particulièrement la figure de l'*Histoire*, assise sur le bord du tombeau de l'historien Oliveira Martins, un livre ouvert sur les genoux et une palme dans les mains. Des patines diversement colorées diminuent un peu l'aspect de ce bronze en lui ôtant toute son unité, mais la figure est modelée avec une recherche de naturalisme expressif, sans exagération ni petitesse ; la draperie est étudiée avec goût, dans le caractère du personnage, et en dehors du convenu. C'est une image méditative, empreinte de mélancolie et de gravité. Elle honore cette petite école sympathique et clôt dignement cette revue d'œuvres fort inégales et d'idéals un peu mêlés.

LÉONCE BÉNÉDITE.





LA TERRE

LES ARTS DU FEU

II

LA PORCELAINE



ARMI les surprises que nous réservait l'Exposition de 1900, une des plus complètes et des mieux accueillies est celle que nous a donnée l'industrie de la porcelaine. Il y a là une manifestation nouvelle, une révolution profonde à laquelle tous les artistes, tous ceux qui aiment véritablement et qui comprennent la céramique, ont applaudi avec enthousiasme, mais dont beaucoup, après un examen un peu superficiel et sans tenir compte des travaux et des recherches de nos potiers français, ont trop facilement attribué tout l'honneur à la manufacture royale de Copenhague.

C'est là une erreur contre laquelle on ne saurait trop protester.

Il serait certainement puéril de nier l'influence considérable exercée

depuis 1889 sur l'industrie de la céramique en général, aussi bien en France qu'à l'étranger par la porcelaine de Copenhague ; mais, en réalité, cette porcelaine n'a jamais été que l'expression d'une note d'art absolument personnelle, admirablement servie par l'emploi d'une matière merveilleuse, d'une pureté et d'une « distinction » parfaites, mais dont les procédés de décoration n'avaient rien de particulier. Que certains fabricants aient été séduits par cet art tout spécial jusqu'au point de le copier presque servilement, même dans ses formes, comme on en peut voir de regrettables exemples chez plusieurs exposants de la classe 72, cela est malheureusement vrai, mais il est inexact de dire que la transformation radicale qui s'est faite dans les procédés de décoration de la porcelaine actuelle soit due aux céramistes danois. Ils l'ont peut-être hâtée, mais en réalité, elle remonte beaucoup plus loin que 1889 ; les travaux du laboratoire de Sèvres, les recherches de Ch. Lauth, de Deck, de Peyrusson, les expositions de Bracquemond, d'Haviland et de tant d'autres sont là pour l'attester.



[illegible] SÈVRES

Ce qui domine actuellement dans l'ensemble général de l'exposition de la porcelaine, sauf quelques rares exceptions, c'est l'emploi des couleurs au grand feu dont la palette, forcément assez pauvre, s'est sensiblement augmentée dans ces dix dernières années et tend de jour en jour à s'enrichir. Le

mode d'emploi varie, mais de quelque façon qu'elles soient appliquées, ces couleurs n'en participent pas moins à l'éclat et à la pureté de la couverte et prennent, sous l'action de la haute température à laquelle elles sont soumises, une délicatesse de ton, une transparence et une harmonie que l'ancien procédé de peinture, sec et terne, était impuissant à donner.

Ce que l'on y remarque également, c'est la prédominance des couvertes unies ou flammées et des « cristallisations » dont on a trop abusé, croyons-nous, surtout dans les grandes pièces qu'elles « déforment » lorsqu'on les regarde à une certaine distance, et qui ôtent à la porcelaine son charme et sa pureté. Il en est de même de ces pièces jaspées de taches d'une coloration parfois étrange, frangées d'un liséré jaunâtre ou verdâtre, qui laissent croire que la porcelaine ainsi décorée est atteinte d'une maladie de peau.



VASE DE LA MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES

En résumé, et c'est là ce qui distingue l'exposition actuelle des précédentes et la rend pleine de promesses pour l'avenir, c'est surtout la « chimie » qui semble avoir progressé d'une façon merveilleuse. Il faut maintenant que les savants, et le résultat se produira certainement, deviennent assez complètement maîtres des nouveaux procédés dont nous admirons les premières applications, pour les rendre en quelque sorte esclaves des artistes, de façon que ceux-ci puissent les employer à coup sûr, et les faire entrer presque mathématiquement et sans craindre de mécomptes dans un ensemble décoratif.

Ceci bien établi, il nous sera beaucoup plus facile d'étudier et de faire comprendre les différentes « expositions » qui attirent et retiennent l'attention à l'esplanade des Invalides.

Exposition. — Au premier rang, nous placerons celle de la manufacture de Sèvres qui, malgré quelques esprits chagrins, obtient un succès incontestable.

Ce que l'on ressent tout d'abord en entrant dans les salles réservées à notre grand établissement national, c'est une impression d'harmonie générale, [illegible] d'une délicatesse infinie et qui charme par sa nouveauté et l'on pour-



Figure en porcelaine biscuit : « La Danse de l'écharpe », par M. A. Léonard (Manufacture nationale de Sèvres).

rait dire par sa simplicité. Il y a loin, en effet, de ces vases aux formes pures et parfois un peu rigides, aux décorations sobres, sans surcharges de bronzes et d'ornements, à ce que l'on était accoutumé de voir. Dans une lettre conservée aux Archives, Daru, par ordre de l'Empereur, adressait à Brongniart, alors directeur de la manufacture, de très vifs reproches au sujet de deux vases que l'on avait envoyés à Saint-Cloud et qui n'avaient que des fleurs pour tout décor. Dans les idées de l'Empereur, en effet, la porcelaine devait toujours représenter quelque chose. Qu'ils fussent grands ou petits, les vases avaient pour



Vase en porcelaine dure [illegible]

mission de rappeler des faits de l'histoire ancienne ou contemporaine — contemporaine surtout —, et sur les moindres pièces de service, même sur les assiettes, on devait voir des portraits de personnages connus, des villes con-



Figure en biscuit du surtout « La Danse de l'écharpe », par M. A. Léonard (manufacture nationale de Sèvres).

quises par ses armées victorieuses, des épisodes des batailles qu'il avait livrées, etc. Cette préoccupation de « faire parler » la porcelaine dura pendant plus de la moitié du siècle et, longtemps encore, toutes les grandes manufactures, aussi bien en France qu'à l'étranger, subirent cette influence.

Aujourd'hui la porcelaine de Sèvres laisse à la peinture le soin de faire revivre sur la toile les événements dont on désire conserver le souvenir ou de

compromettait dans des allégories d'une conception puérile et souvent ridicule. Moins ambitieuse que par le passé, elle se contente de remplir un rôle plus modeste, mais qui rentre mieux dans sa nature, celui de contribuer franchement et simplement à la décoration de nos intérieurs; et si nous ne trouvons plus de « faits divers » sur ses vases, nous y rencontrons du moins des fleurs et des arabesques ingénieusement disposées, des plantes et des oiseaux qui n'ont d'autre prétention que de se montrer dans la simplicité d'un dessin irréprochable et d'un coloris harmonieux.



VASES ET ASSIETTES, maison Doulton et Cie, Angleterre.

Un des grands succès de l'exposition actuelle de Sèvres est celui qu'obtiennent à juste titre ses *biscuits* en « porcelaine nouvelle » d'une matière si délicatement pure et douce à l'œil et d'une perfection de fabrication que nulle autre manufacture ne peut égaler. Laissant de côté, sans cesser pourtant de les reproduire, les délicieux biscuits qui, au siècle dernier, ont fait sa réputation et dont les terres cuites originales sont une des richesses de son incomparable musée, Sèvres s'est surtout attaché à reproduire en porcelaine quelques-unes des œuvres les plus célèbres de nos sculpteurs modernes, tout en demandant également à plusieurs de nos maîtres actuels des modèles spéciaux. C'est ainsi que parmi les nouveautés de son exposition, on peut admirer les grandes pièces du *Surtout* de Frémiet, la *Minerve* et la *Diane du* [illegible] qui, abstraction faite de la question d'art, sont, au point de vue de la

fabrication, de véritables merveilles de difficultés vaincues, celle du *Surtout des chasses* de Gardet, et cette suite si remarquée des gracieuses et vivantes figurines d'Agathon Léonard, la *Danse de l'écharpe*.

La place nous manque pour étudier comme elles le mériteraient les expositions de nos grandes manufactures françaises qui toutes, elles aussi, ont absolument transformé leur mode de décoration et fait l'application la plus heureuse des couleurs de grand feu. Nous devons nous borner à citer les noms des Charles et Théodore Haviland, des Guérin-Lézé, des Hache, des Pillivuyt, pour ne mentionner que les plus importants, dont les produits, malgré l'installation défectueuse de la classe 72 à laquelle avait été réservé un emplacement peu en rapport avec la place que méritait d'occuper la céramique, n'en brillent pas moins au premier rang de l'industrie de la porcelaine et n'ont pas de rivaux en Europe.



VASE DIANA (maison Doulton et Cie, Angleterre).

Angleterre. — Pour des causes que nous ignorons, les grandes manufactures d'Angleterre qui, déjà, en 1889, ne s'étaient fait représenter que par des marchands, se sont complètement abstenues cette année, et la porcelaine anglaise ne figure à l'Esplanade des Invalides que dans le pavillon spécial, construit tout en grès, où sont exposés les différents produits de l'importante maison Doulton et Cie. Dans la partie réservée aux porcelaines, la pièce principale est un grand vase dans

trouvé en retrouve toutes les qualités et, aussi, il faut bien le dire, tous les défauts des porcelaines anglaises en général : une pâte d'une nature spéciale, se prêtant admirablement à la fabrication et à la décoration, une exécution hors ligne, à côté d'une surcharge de détails, d'une lourdeur d'ornementation et d'un manque d'harmonie et de proportions entre les diverses parties de la pièce qui font regretter que tant de talent et de soins aient été employés pour arriver à un résultat aussi peu satisfaisant. Ajoutez à cela, chez les céramistes anglais, ce que l'on pourrait appeler le manque de franchise, qui fait que l'on ne sait pas, au premier abord, à quelle matière l'on a affaire, si c'est de la porcelaine ou de l'ivoire sali, de la porcelaine dorée ou du bronze mat mal patiné.



Tel est, en réalité, le grand vase *Diana*, décoré de chaque côté de peintures admirablement traitées, représentant le mythe d'*Orphée*, mais surchargé de reliefs lourds et touffus, figure de Diane chasseresse sur le couvercle, griffons, mascarons, arabesques, etc., le tout dans le goût de cette fausse Renaissance qui sévissait en France il y a cinquante ans avec les Chenavard, les Julienne, les Catenacci, etc. ; tel aussi le *Vase du Dante*, orné de très belles peintures, mais montrant autour du pied quatre petites figures assises, roides, sans grâce et sans accent, représentant, les unes, *Dante* et *Béatrix*, les deux autres l'*Intelligence* et la *Force*, tels encore le *Vase de l'Amour* et plusieurs autres qu'il est inutile de citer.

Combien sont préférables, à côté de ces pièces un peu prétentieuses, les vases plus simples, un, entre autres, de forme ovoïde, décoré en plein de pivoines merveilleusement dessinées et d'une fraîcheur et d'une richesse de coloration à défier la palette du plus habile peintre sur toile.

Quant aux porcelaines de service exposées par MM. Doulton, et sorties des fours de leurs manufactures de Burslem, elles sont ce que l'on devait attendre de ces habiles fabricants, les unes d'une richesse inouïe, et qui gagneraient beaucoup à être moins surchargées de dorures, les autres, plus



Vases en porcelaine dure, manufacture nationale de Sèvres.

simples et de bien meilleur goût, décorées par impression et d'un bon marché défiant toute concurrence, mais toutes d'une exécution irréprochable et d'une pâte superbe.

Allemagne. — Très exaltée par les uns, très dénigrée par les autres, l'exposition des porcelaines de la manufacture royale de Berlin (Charlottenburg) est très difficile à apprécier à sa juste valeur. Il est certain que si nous nous plaçons exclusivement au point de vue de notre goût français, étant données surtout les tendances de la nouvelle école, nous trouverons dans la plupart des pièces qui y sont exposées, trop d'exubérance et une surcharge certainement exagérée de sculptures et de reliefs ; ce que personne cependant ne pourra leur refuser, c'est la perfection véritablement surprenante avec laquelle toutes ont été exécutées, et il est permis de dire à qui connait les difficultés du « métier » que certaines de ces pièces en porcelaine blanche, la grande cheminée et la console surmontées de glaces aux riches cadres de rocailles, la boîte d'horloge décorée de peintures et d'où se détache une Renommée en haut-relief, méritent l'admiration la plus sincère et la plus absolue. Et quelle belle matière ! Quel émail pur et limpide !



CORBEILLE D'UN SURTOUT DE 7 PIÈCES OFFERT PAR L'EMPEREUR D'ALLEMAGNE A L'EMPEREUR D'AUTRICHE A L'OCCASION DE SON JUBILÉ.

(manufacture royale de Berlin)

Si, faisant abstraction de la question d'art, toujours si délicate à apprécier, nous examinons au seul point de vue de l'exécution l'ensemble de la décoration des pièces exposées, ici encore nous n'avons qu'à louer sans réserves. Il y a là des paysages signés *Menzel*, d'une souplesse et d'une habileté de facture, d'une fraîcheur et, souvent, d'une vigueur de coloration qui défient toute comparaison. Il est juste de dire aussi que la couverte de la

[illegible] de Berlin se prête merveilleusement à l'application des ors et des couleurs et l'on peut voir au musée de Sèvres des pièces du siècle dernier où la peinture semble faire corps avec la couverte et, pour employer une expression technique, « [illegible] » presque autant que sur la porcelaine tendre.

Mais [illegible] et, à notre avis, il est regrettable que les organisateurs de l'exposition de la manufacture royale de Berlin n'aient pas [illegible] plus en valeur — que nous ne saurions trop louer, c'est celle des porcelaines nouvelles au grand feu, qui se trouvent reléguées, et comme perdues, au second plan. Il y a là des pièces d'une conception tout à fait particulière, souvent d'un grand caractère d'art, et, surtout, d'une richesse de couleur, d'une pureté d'émail, qui ont conquis les suffrages de tous les véritables céramistes et qui auront, croyons-nous, une [illegible] influence sur l'avenir de l'art de la porcelaine en Allemagne.



[illegible]

Quant à la manufacture royale de Meissen, qui occupe toute une salle à côté de celle de Berlin, nous ne pouvons que regretter la persistance avec laquelle elle croit devoir se cantonner dans son « ancien genre » et dans la reproduction des modèles de Kaendler qui avaient établi sa réputation il y a [illegible] cinquante ans. Les efforts qu'elle a faits pour en créer de nouveaux ne semblent pas avoir été très heureux, et certains de ses vases, entre autres celui de *Richard Wagner*, à fond bleu royal avec de la peinture transparente [illegible] et platine, celui de la *Danse des Néréides* où « les profondeurs et [illegible] de la mer produisent un effet magique », etc., sont des erreurs [illegible] et qui n'ont rien à voir avec l'art de la céramique.

[illegible] *Hongrie*. — La plupart des nombreuses et importantes manufactures de Bohême figurent à l'Exposition actuelle, mais à l'exception de

celle de MM. Fisher et Mieg, de Pirkenhrummer, aucune d'elles ne mérite que l'on s'y arrête ; c'est, chez elles, un amas de dorures éclatantes et criardes du plus mauvais goût ou une réunion de ces horribles statuettes à peinture polychrome mate ou à reliefs patinés, véritables « articles de bazars » qui corrompent le goût du public et dont la vente devrait être interdite.



POT, DÉCORATION POLYCHROME AU GRAND FEU
RELIEFS MODELÉS DANS LA PÂTE
(Manufacture de MM. Fischer et Mieg, à Pirkenhammer, Bohême)

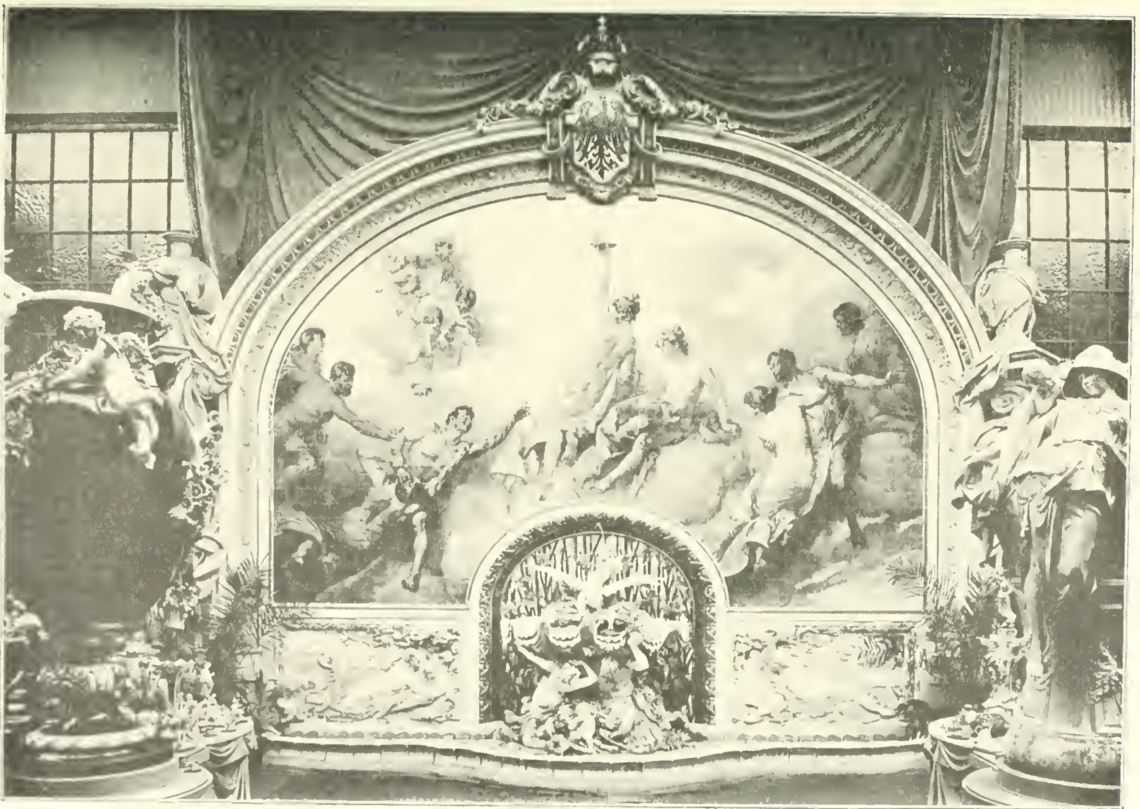
Seule, la manufacture de Pirkenhammer, près Carlsbad, qui a, du reste, pour directeur d'art un Français, M. Carrier, se distingue par une fabrication hors de pair et qui fait le plus grand honneur à ses propriétaires. Les anciens procédés de peinture y ont été presque entièrement abandonnés et la décoration au grand feu, sur cette superbe porcelaine que donnent les riches gisements de kaolin de Zettlitz, y règne en souveraine. Parmi les objets les plus remarquables de cette belle exposition, nous citerons le *Service pour rendez-vous de chasse*, commandé par l'archiduc ***, d'une exécution parfaite, sur lequel cependant il serait à désirer qu'il y eût un peu moins d'or, quelques beaux vases, entre autres celui *aux geais*, ceux en camaïeu d'un bleu superbe d'un ton particulier, et quantité de petites pièces d'étagère décorées avec un goût charmant et une sobriété qui contraste singulièrement avec les feux d'artifices des comptoirs voisins. D'une plasticité remarquable, la pâte employée dans cette manufacture se travaille avec une extrême facilité, et plusieurs des porcelaines exposées sont décorées, après le tournage ou le moulage du corps de la pièce,

[illegible] modelés délicatement et à main levée, qui conservent ainsi toute la saveur du travail de l'artiste.

Il serait [illegible] de ne pas citer dans la Hongrie la manufacture de Hérend : fondée en 1839, elle faisait autrefois ces imitations absolument parfaites des porcelaine de Chine, de Sèvres et de Saxe que Brongniart mentionne avec éloge dans son *Traité des Arts céramiques* et qu'admiraient si fortement Thiers et Humboldt. Le directeur actuel de cette fabrique, M. Fisher, qui est même son principal artiste et praticien, a exposé des vases en pâte colorée, décorés de branches et de feuilles en relief blanc ou en couleur, d'une très bonne fabrication et d'un goût parfait.



Russie. — L'exposition de la manufacture impériale de Saint-Pétersbourg ne comprend que quelques pièces de grand feu, qui prouvent que les anciens procédés de peinture, les imitations des vases de Sèvres à cartels de figures pendant si longtemps en faveur en Russie, sont [illegible] d'être abandonnés. La plupart de ces pièces nous montrent l'in[illegible] de la porcelaine de Copenhague pour laquelle, on le sait, le Tzar a [illegible] assez prononcée : c'est la même matière irréprochable, le [illegible] si pur et si limpide, les mêmes colorations douces et harmo[illegible]. Une autre imitation, mais moins heureuse, est celle des pâtes [illegible] application sur fond coloré. Le seul spécimen que nous montre l'Exposition actuelle, un vase en pâte bleu foncé, décoré sur sa face antérieure



FONTAINE, peinture de M. le professeur K[illegible], sculpture de M. le professeur [illegible]
[illegible]

d'une figure de femme et, sur l'épaulement et à la base, d'ornements de rocailles en relief découpé, ne nous paraît pas très réussi, le camaïeu obtenu par la transparence trop accentuée du bleu du fond sur la pâte blanche produisant un effet absolument faux.

Quant à l'importante manufacture Kousnetzoff, de Moscou, ses directeurs ne semblent pas se préoccuper beaucoup de l'application des procédés nouveaux: leur exposition de porcelaines ne nous montre guère, comme par le passé, que des services à thé aux formes géométriques, à décor polychrome et or, imité des dessins des broderies et des émaux byzantins, ou, encore des copies presque



VASE EN PORCELAINE, [illegible] [illegible] AU GRAND FEU
(manufacture royale de Copenhague)



LES CHATS, DÉCOR AU GRAND FEU SOUS COUVERTE
(manufacture royale de Copenhague)

fidèles des porcelaines françaises du temps de Louis-Philippe.

Danemark, Suède. — Il est bien difficile de dire sur la porcelaine de Copenhague quelque chose de nouveau. Depuis son apparition en 1889, toutes les revues d'art, tous les journaux du monde entier en ont fait l'éloge et ont exalté comme elle mérite

[illegible] porcelaine si pure, si fine et d'un art si particulier et si capti[illegible] devant les vitrines où la foule se presse, charmée comme [illegible] quelques esprits moroses ou envieux ne manquent pas de dire [illegible] — En résumé, c'est toujours la même note ! » Qu'im[illegible] si la note est jolie ! Mais, en réalité, la remarque n'est [illegible] juste, et la production de Copenhague, si elle ne s'est pas sensiblement modifiée, s'est un peu augmentée. Sans parler des couvertes colorées et craquelées sur fonds unis qui donnent des résultats si nouveaux et si inattendus, la décoration proprement dite a fait de sensibles progrès : les artistes, plus maîtres de leur palette qui elle-même s'est enrichie, plus familiarisés avec l'emploi des couleurs, ont pu donner plus de développement à leurs compositions, ont trouvé pour les exécuter des ressources et des facilités qui leur manquaient autrefois, et ont ainsi obtenu des effets d'une délicatesse et d'un charme inexprimables ou d'une poésie pénétrante.



[illegible]

Nous avons protesté en commençant cette étude contre l'assimilation que [illegible] voulu établir entre la porcelaine de Copenhague et le mouvement [illegible] qui s'est produit dans la décoration de la porcelaine française. [illegible] qu'il est impossible de nier, c'est l'influence que cette porcelaine a [illegible] sur les fabriques des pays du Nord.

A Copenhague même, la manufacture de MM. Bing et Gröndhahl, fondée en [illegible] cette influence ; en parlant ainsi, nous ne voulons pas dire qu'elle [illegible] imiter la fabrique royale, bien loin de là. Elle ne l'a pas copiée. [illegible] cette même matière si pure et si fine qui semble due à [illegible] spéciale des feldspaths du Nord, un genre à côté. Aucune

comparaison cependant ne saurait être établie, en thèse générale, entre les produits des deux manufactures; autant les premiers sont d'un art aimable et gracieux, autant les autres sont généralement d'un style sévère, parfois même brutal, mais non sans caractère et sans grandeur. La place nous manque pour les étudier ici comme ils le mériteraient et nous devons laisser à la gravure le soin de montrer la différence qui existe entre ces deux manifestations d'art, malgré leur commune origine.



CROISSANCE

(Vase de MM. Bing et Grondahl, à Copenhague)

Les porcelaines de Rörstrand (Stockholm) se rapprochent davantage de celles de l'ancienne manufacture de Copenhague par la simplicité et le charme de leur décoration, la délicatesse de leurs reliefs modelés dans la pâte même et les tons fins, notamment les roses gris et les mauves pâles de leur coloration.



VASE, DÉCOR SOUS COUVERTE

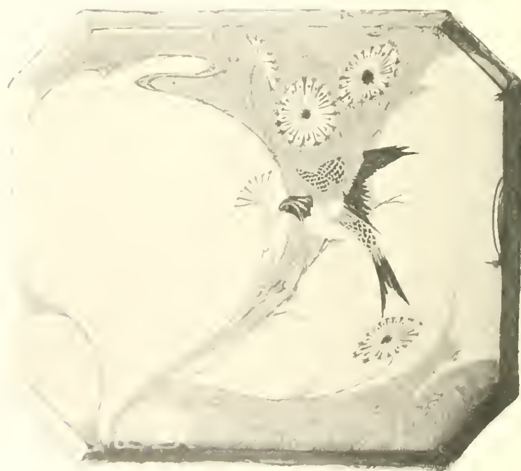
(manufacture de Rozenburg à La Haye)

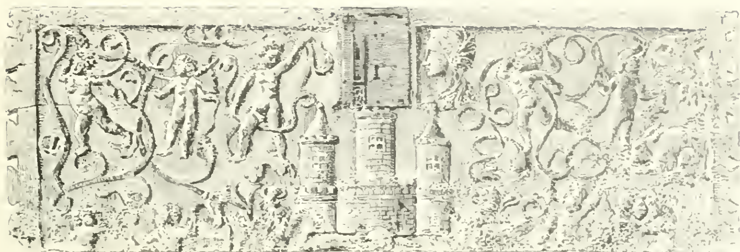
Hollande. — Il nous reste à mentionner les porcelaines, paraissant pour la première fois dans une exposition, de la manufacture de Rozenburg, à La Haye, déjà connue par ses faïences. D'une composition toute spéciale, mais cependant à base de kaolin, ces porcelaines, d'une minceur et d'une légèreté incroyables, ont un caractère de décoration assez étrange qui rappelle par certains côtés l'art japonais et dont l'exécution, d'une facture par

[illegible] ne manquent ni de charme ni d'originalité. Il est à regretter toutefois que certains vases et surtout les « bouchons » qui leur servent de couvercles affectent parfois des formes aussi bizarres.

Ici comme à Meissen, nous ne pouvons que regretter l'absence de toute personnalité et de toute tentative pour faire du nouveau et sortir des sentiers depuis si longtemps battus. Certes, il est bon de respecter et d'admirer les œuvres que nous ont laissées nos devanciers, mais cela ne devrait pas aller jusqu'à faire ce qu'ont fait les directeurs de la manufacture de Florence, [illegible] et se servant des anciens moules dont ils se sont rendus acquéreurs des porcelaines — qui n'ont cependant rien de remarquable, — des anciens ateliers de Capo di Monte. Ce sont des choses qui prêtent trop aux « truquages » et qu'il faut laisser aux fabricants de « vieux-neuf ».

ÉDOUARD GARNIER.





L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE L'ART FRANÇAIS

LE MOBILIER



TÊTE D'ÉVÊQUE, BOIS DU COMMENCEMENT DU XVI[e] SIÈCLE
(Collection de M. Jules Maciet.)

Dans le plan d'organisation de l'exposition rétrospective que M. Émile Molinier avait conçu et fait approuver, les pièces de mobilier, depuis le moyen âge jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, devaient trouver place dans une série de salles concentriques à la cour intérieure du petit palais, et prenant jour par de grandes baies sur les jardins. Elles devaient concourir à former des ensembles reconstituant les diverses époques, et l'idée, à ce point de vue, était bien intéressante, qui consistait à enlever aux objets d'art ce caractère mort et inutile qu'ils revêtent dans un musée. Mais c'est à la réalisation que les difficultés devaient commencer : les locaux, comme toujours, ne s'adaptaient pas aux nécessités d'une semblable exposition ; il fallait tenir compte des petits objets de bois, qu'on ne pouvait laisser à portée des mains curieuses ou cupides, et qui réclamaient des vitrines : or c'est avec la vitrine que commence l'aspect musée. Enfin les meubles se font rares, sont très recherchés par l'étranger, et la réunion n'en était pas commode [1].

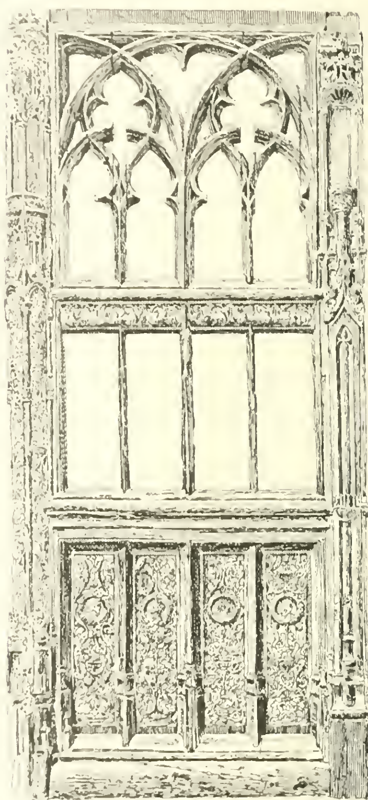
1. Cinquième article. Voir la *Revue* [illegible] t. VII, p. [illegible] et [illegible], et t. VIII, p. [illegible] et 127.

[illegible] sans se dissimuler ce qu'une exposition du mobilier français [illegible] dans d'autres conditions, on peut cependant, devant les exemplaires choisis, prendre conscience [illegible] belles formes de notre art industriel.

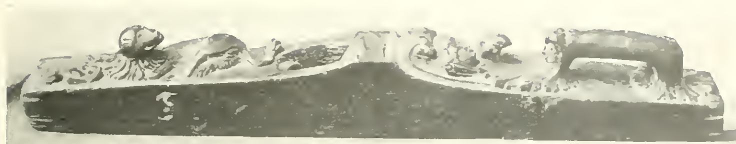


[illegible]

Sans doute peu ne représente l'art du bois tel qu'il fut pratiqué avant le XVe siècle, et, malheureusement, aucun des très rares monuments qui subsistent encore n'est venu, ni le pupitre de sainte Radegonde de Poitiers, ni l'armoire de l'église d'Obazine (Corrèze), ni celle de la cathédrale de Noyon aux vantaux recouverts d'une toile peinte. On n'a pu de même rencontrer aucune de ces belles stalles d'église dont quelques ensembles remarquables existent en [illegible] par destination. Les [illegible] gothique, qu'ils [illegible] religieux ou du mobi[illegible] à deux types, le [illegible] dressoir, cré[illegible] peu la même [illegible] entrer bientôt [illegible] avec la [illegible] peu nombreux pour la fin de l'époque gothique. [illegible] fragments sont un peu moins exceptionnels, et grâce à



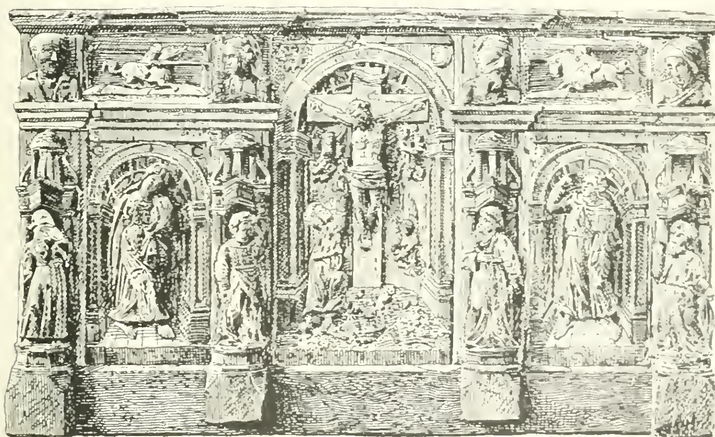
Porte en bois Renaissance
(musée de Bourges).



Varlope, xvᵉ siècle
([illegible] de M. Moh[illegible])

la bonne volonté de M. Boy, de Versailles, l'exposition rétrospective a pu en présenter un certain nombre, qui sont tout à fait remarquables, les uns en noyer, les autres en chêne. Ils sont décorés de figures en bas relief dans des décorations architectoniques.

Dès le milieu du xiiiᵉ siècle, le bois sculpté était devenu fort en vogue dans les différents pays de l'Europe, et les sculpteurs avaient su en tirer un parti merveilleux. Des statues, même de grandes proportions, étaient taillées dans des pièces de chêne



Panneau en [illegible]
([illegible] de M. Boy)

dont la dureté se prêtait parfaitement à ce travail. — Les plus anciennes sculptures de bois que la Rétrospective ait pu montrer sont de la fin du [illegible] ou du commencement du xivᵉ siècle. Telle la belle vierge de M. Albert Bossy, celle de M. Magnan, la vierge assise et couronnée de la collection Boy, qui a conservé toute sa polychro

[illegible] bois peint de la cathédrale d'Angers, ou la vierge en bois de chêne, de la collection de M. Corroyer.



[illegible]

C'est avec les XIVe et XVe siècles que cet art de la sculpture de bois prit un merveilleux essor ; les comptes et inventaires royaux nous font connaître les travaux que les princes faisaient exécuter eux-mêmes, et l'on sait que les ducs de Bourgogne attirèrent près [illegible] artistes flamands auxquels ils commandèrent des retables ou tableaux d'autel.



SAINT MICHEL, BOIS DU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

collection de M. Moreau-Nélaton

Le nombre des fragments qui ont subsisté de ces grands ensembles est très considérable, et les grands musées d'Europe, Kensington ou Cluny, les musées allemands, Munich, Nuremberg, en possèdent des séries nombreuses. On n'avait dans les collections parisiennes que l'embarras du choix pour les XVe et XVIe siècles ; on en a pu réunir de tout à fait charmants, comme cet *évanouissement de la Vierge*, de la collection de M. Charles Gillot, l'*Annonciation*, de la collection de M. Corroyer, [illegible] de Compiègne, les deux groupes de la collection de



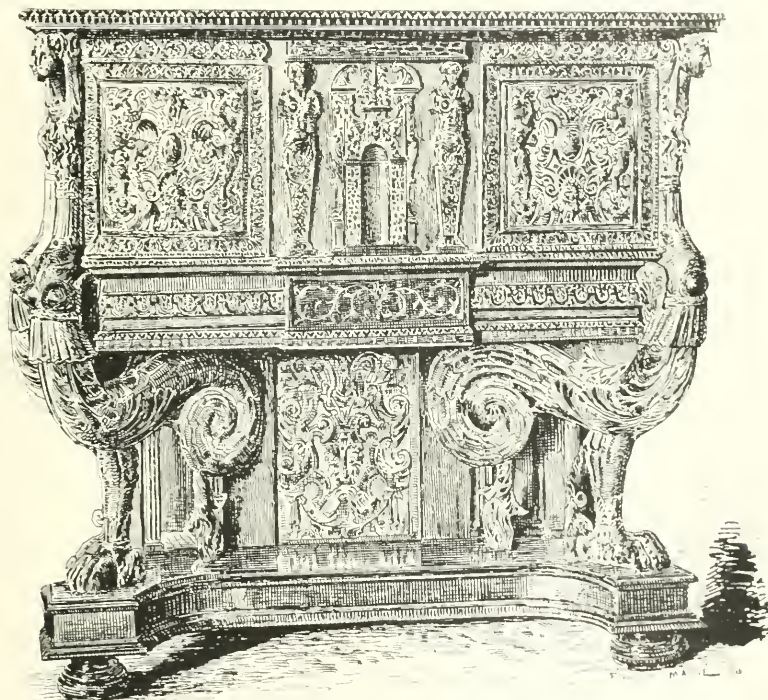
[illegible] DU XVIe SIÈCLE

[illegible]



Commode en laque, époque Louis XV (préfecture de Tours)

M. Ch. André, la *Mise au Tombeau* et *La Vierge et sainte Marthe*; et cette *Présentation au temple*, si curieuse, qui doit provenir de la région champenoise. Quelques personnages isolés, des figures de saints et de saintes à M. Moreau-Nélaton, ne sont pas non plus sans présenter de l'intérêt. Il faut tirer hors de pair une figure de sainte debout



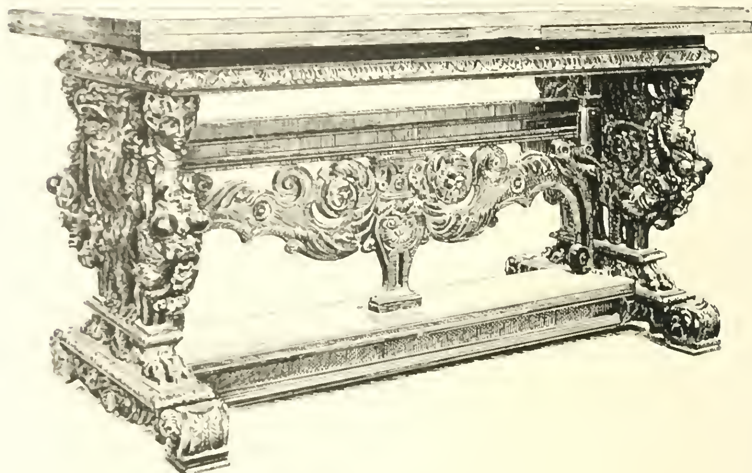
MEUBLE LYONNAIS DU XVIe SIÈCLE (COLLECTION DE M. CHABRIÈRE-ARLÈS)

du musée de Château Gontier, et surtout une petite figure de sainte femme, provenant assurément d'un retable et qui devait faire partie d'un ensemble d'un art achevé. Elle appartient à la collection de M. Chabrière Arlès. Debout, les mains croisées et abaissées, elle est en proie à une douleur concentrée, qu'indiquent le raidissement de tout son corps et la contraction de son visage. Longue, mince et élégante, elle est vêtue à la mode de la fin du XVe siècle, et tous les détails de son costume contribuent à nous captiver. De plus le bois a conservé complète sa riche polychromie.

[illegible] C'est un des petits monuments de bois les plus complets et les plus curieux que nous ayons conservés du XVe siècle.

Un petit buste de femme, lui aussi d'une excellente polychromie, mérite d'être signalé ; il appartient à M. [illegible]. C'est un objet précieux et raffiné.

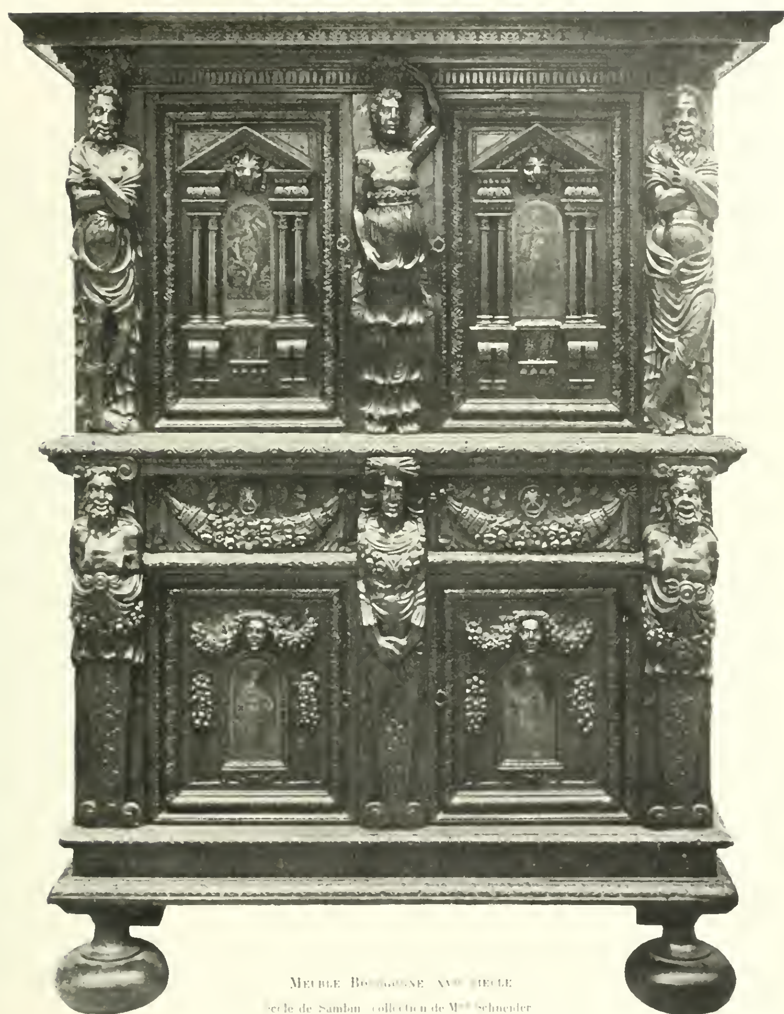
Quand on arrive au XVIe siècle, on voit les meubles se couvrir de bas-reliefs et même de figures de haut relief empreintes de toute la pureté de dessin de la belle époque de la Renaissance. Quand des dispositions architecturales leur servent d'encadrement,



TABLE, ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE (musée de Dijon).

elles dérivent de l'architecture d'alors. Mais souvent aussi, avec cette manie du luxe, et ce désir de faire montre de leur habileté, les ouvriers du meuble tombèrent dans toutes sortes d'exagérations. Les ornements furent prodigués sans mesure, les mascarons, les gaines, les figures hybrides, les arabesques chargent la pièce qu'il s'agissait de décorer ; il ne reste presque plus de place à la surface, ni pour le simple effet d'un beau profil ou d'une belle ligne.

M. Edmond Bonnaffé a tenté un classement géographique des meubles de la Renaissance sans tenir, il me semble, assez compte du caractère nomade des ouvriers d'art de cette époque, ni de l'influence à laquelle la sculpture monumentale les soumit, et qui est manifeste dans des meubles trouvés souvent à de grandes distances de leurs prototypes monumentaux. Il paraît bien difficile d'opérer un classement régional d'objets aussi mobiles, créés souvent bien loin des lieux où on les [illegible]. M. Émile Molinier, dans son livre sur le meuble, a établi d'une façon plus [illegible] paraît [illegible] pour les meubles français de la Renaissance deux grandes



Meuble Bourgogne XVIe siècle

École de Sambin, collection de Mme Schneider

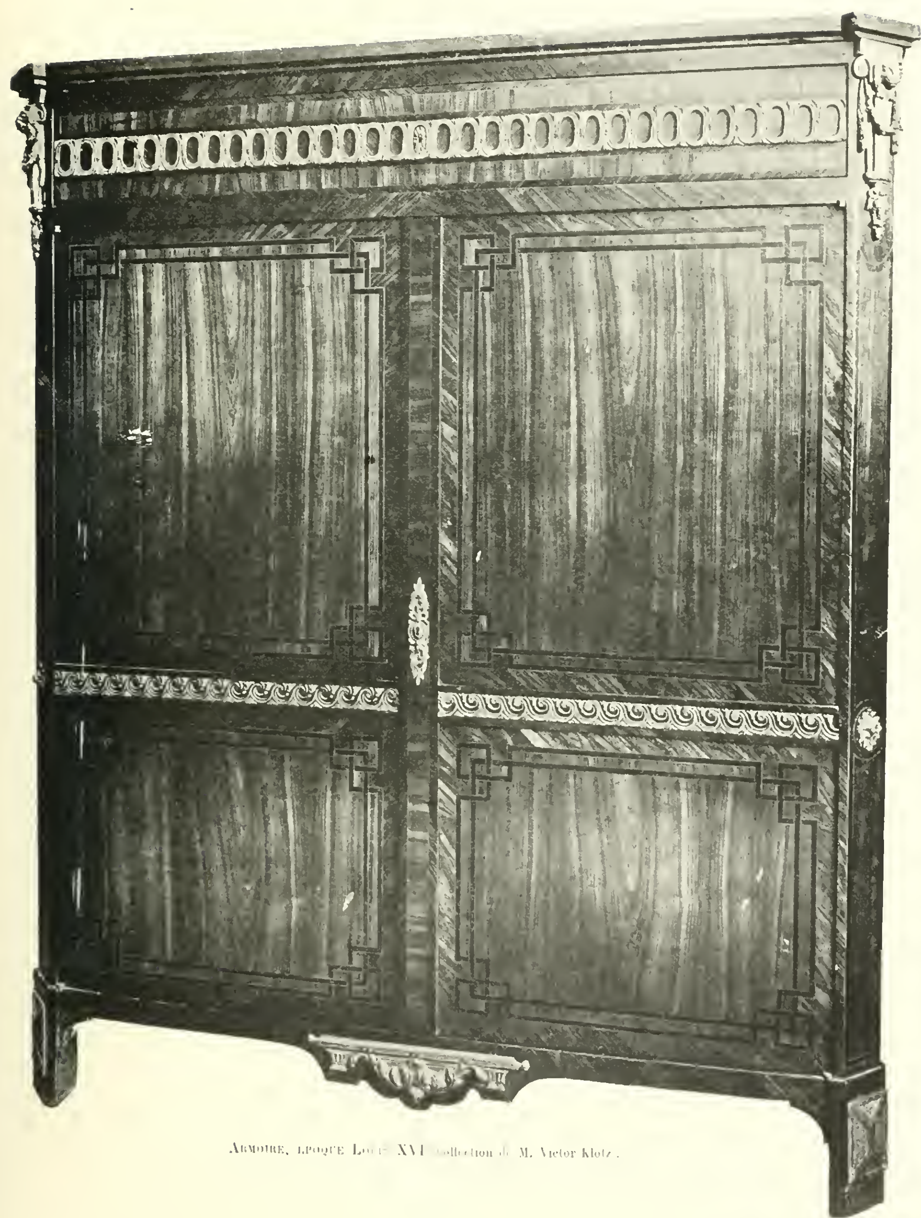
[illegible] premier comprenant les règnes de Louis XII et de François Ier, et offrant des restes du moyen âge encore gothique ; la seconde où, sous l'influence des [illegible], les huchiers tendent à reproduire des monuments d'ar-



PANNEAUX SCULPTÉS, ÉPOQUE DE FRANÇOIS Ier
(Collection de M. J.-E. Taylor.)

chitecture classique, mais en les interprétant librement et en en tirant des conceptions et des formes personnelles.

De la première classe, la Rétrospective ne peut montrer que peu de types. Principaux étant les portes du palais de justice de Dijon, et celles de Bourges. La seconde série comprendrait au contraire les deux remarquables meubles de la collection de Mme la marquise Arconati Visconti, et de la collection de M. Chabrière-Arlès, qui peuvent être considérés comme deux spécimens parfaits en leur genre.



Armoire, époque Louis XVI (collection de M. Victor Klotz).

Maintes fois a été tracée la biographie de Me Hugues Sambin, menuisier de Dijon. Il a laissé un recueil de gravures où se retrouvent tous les éléments mis en œuvre par lui dans de nombreux meubles qui lui sont authentiquement attribués. L'un d'eux est au petit palais, c'est la porte du *scrin* du palais de justice de Dijon, œuvre d'une composition charmante et claire, seulement un peu surchargée dans la partie supérieure, et qui dut être exécutée en 1583. En la rapprochant de la fameuse table du musée de Besançon, on peut considérer hardiment comme étant du style de Sambin, sans prétendre d'ailleurs qu'elle soit son œuvre, une belle table de la même époque prêtée par le musée de Dijon.



Pot à lait Louis XVI
collection de M. Grandjean

Quant au meuble de la marquise Arconati Visconti, c'est une des œuvres les plus caractéristiques du style d'Hugues Sambin. Cette armoire à deux vantaux est décorée à sa partie antérieure de trois cariatides, deux hommes et une femme, vêtus de draperies, et reposant sur des gaines recouvertes de guirlandes, de feuillages et de fruits. Les vantaux sont décorés en haut relief de deux figures de Vénus et de Mars, à la partie supérieure ; et à la partie inférieure de deux panneaux peints, représentant la création de l'homme et Caïn et Abel. Ce qui est tout à fait extraordinaire dans ce meuble, c'est sa décoration polychrome très bien conservée : non pas que le tout soit d'un goût sûr et parfait, mais il est peu de meubles qui soient aussi complètement représentatifs d'une époque.

En pendant avec lui se trouve un dressoir de la collection de M. Chabrière-Arlès, dont la richesse un peu excessive et la manière contournée sont bien significatives de cette école lyonnaise qui fut si féconde, et dont on connaît encore un grand nombre de meubles. Les grandes chimères qui servent de supports aux angles, sont des motifs italiens, qu'on retrouve fréquemment alors. Beaucoup plus simple et plus pur est un petit dressoir, de proportions et de lignes qui rappellent Ducerceau, et qui appartient à Mme la marquise Arconati Visconti.

Le lit, ayant appartenu à Antoine de Lorraine, que possède le musée de Nancy, est le type des lits à quatre pièces réunies à angle droit, avec quatre piliers supportant le ciel. On ne peut enfin rencontrer pour le XVIe siècle de plus belle chaire et de plus belle table que celles qu'a bien voulu prêter M. Chabrière-Arlès.

Il n'y a pas lieu de s'arrêter longtemps aux meubles du commencement du XVIIe siècle, à ces cabinets de bois d'ébène dont les artistes français avaient étudié la fabrication dans les Pays-Bas, et dont la Rétrospective présente deux spécimens

intéressants. A vrai dire, les règnes d'Henri IV et de Louis XIII (ce dernier surtout à son début) ne furent pour l'art français que des époques de transition. L'artiste se préparait qui pendant tout le règne de Louis XIV allait retenir l'attention. C'était Charles Boulle.

Sans doute il ne fut pas l'inventeur de ce système d'ornementation du meuble par la marqueterie de cuivre, d'étain et d'écaille, qui est vraisemblablement d'origine italienne. Mais il en tira le plus puissant parti décoratif, en même temps qu'il fut un [illegible] exécutant de bronzes, et sut donner à toutes ses œuvres ce caractère large et grandiose bien particulier aux meubles de cette époque. La salle Louis XIV



La Peinture et la Sculpture, bas-relief de Clodion, XVIIIe siècle (musée de Cherbourg).

du petit palais a pu grouper quelques-uns des plus remarquables meubles de Boulle ou de ses élèves, une des commodes de la bibliothèque Mazarine, décrites dans l'inventaire de M. de Fontanieu, qui décoraient la chambre à coucher de Louis XIV à Versailles, un très beau bureau incrusté de cuivre sur écaille du palais de Fontainebleau, un autre non moins beau, de la collection de M. Bernard Franck, et enfin la célèbre horloge monumentale à gaine, du palais de Fontainebleau, dont le cadran est porté par le char d'Apollon en bronze doré surmontant la caisse. M. de Champeaux a émis l'hypothèse que ce groupe en bronze pourrait bien provenir d'un des cabinets créés par Domenico Cucci pour la décoration de la galerie d'Apollon.

Le mobilier français sous Louis XIV avait été ce qu'il devait être, pompeux et riche de couleur. Les artistes de la Régence cherchèrent à le ramener à un peu plus de discrétion et de mesure. Charles Cressent, ébéniste de Mgr le duc d'Orléans, Régent de France, fut un des premiers à réagir, et à apporter à l'art du mobi-

lier plus de mesure et de goût. Il était sculpteur, et cette pratique de l'art entre pour beaucoup dans le style par lequel il se recommande à nous. Son œuvre nous est connue par les trois catalogues de vente qu'il fit de ses meubles en 1749, 1757, 1765, et par l'inventaire dressé à sa mort. Les deux armoires que M. Chappey a bien voulu prêter sont décrites tout au long dans l'un d'eux ; elles nous donnent, avec le médaillier de la



Médaillier par Cressent
(Cabinet des médailles à la Bibliothèque nationale).

Bibliothèque nationale, une juste idée de ce qu'est son art. Les ornements de cuivre y tiennent une place importante, et l'ébénisterie est destinée avant tout à en faire ressortir la richesse et l'élégance. Cressent attachait à ses bronzes une très grande importance ; il ne manque jamais, dans ses catalogues, d'en parler de façon toute particulière. Le médaillier de la Bibliothèque nationale, en bois d'amarante et en forme d'armoire à deux corps, a chacun de ses panneaux décoré d'un cadre ciselé et doré. Au sommet une terrasse supportait le buste du fils du Régent, qui appartient à la bibliothèque Sainte-Geneviève ; l'Exposition a rendu possible leur réunion.

On sait la vogue qu'eurent, dès le règne de Louis XIV, les laques de provenance orientale ; le succès fut si vif qu'on tenta de les imiter : la fabrication de ce vernis

[illegible] de Robert Martin et de ses fils. Au début du règne de Louis XV [illegible] beaucoup un genre de commodes bombées portées sur des pieds [illegible] étaient décorées de paysages chinois laqués. Citons [illegible] belle commode appartenant à la préfecture de Tours, [illegible] du Mans.

[illegible] que Cressent avait apporté à un haut [illegible] être suivi. Juste Aurèle Meissonnier allait exercer [illegible] sur les ébénistes une influence néfaste. Il oubliait trop cette loi



[illegible]

[illegible] l'objet et que la fonction du meuble demeure la loi de sa forme [illegible] de son décor. Des dessinateurs comme Holz et Pineau allaient con[illegible] en portant leur art aux dernières limites de la délicatesse, à le faire [illegible] directions qu'il avait eues jusqu'alors. Le médaillier et les encoignures Louis XV (aujourd'hui à la Bibliothèque nationale) qui proviennent des petits appartements de Versailles donnent l'idée de ce style charmant, mais déjà déréglé. [illegible] en bois sculpté et doré du musée de Narbonne et du palais de Fontai[illegible] d'en juger.

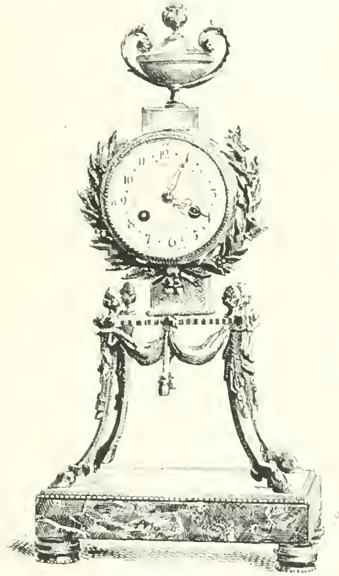
[illegible] période correspondant à la jeunesse de Louis XV, quelques noms [illegible] Jean-Pierre Lathule a laissé signée de son nom une remar[illegible] de marqueterie d'amarante, de violette et de rose, d'une grâce [illegible] Dautriche une autre enrichie de bronzes d'une belle ciselure. Le[illegible] toutes deux à la Rétrospective.

[illegible] dessins de Meissonnier fut alors Jacques Caffieri, auquel



PENDULE DITE DES TROIS GRACES

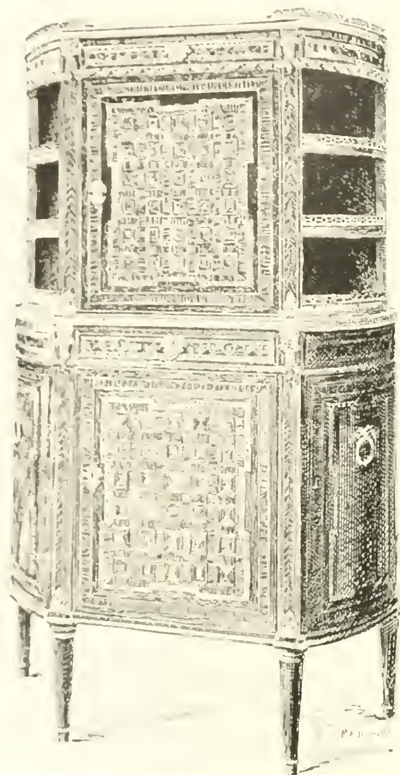
succéda son fils Philippe. On a discuté sur ce que pouvait être leur œuvre dans les médailliers de Louis XV dont nous avons parlé plus haut, et on serait assez tenté de croire les Caffieri auteurs des bronzes qui les décorent. Pendant toute cette période, ce qui caractérisa le meuble, c'est la prédominance des courbes, la suppression presque absolue de la surface plane, et le caprice d'une ornementation où la ciselure fut poussée aux limites les plus extrêmes de la finesse. C'est avec Mme de Pompadour qu'on semble être revenu à une recherche un peu plus sage des formes calmes et de la simplicité, et l'artiste qui contribua le plus à ménager cette transition fut Œben, que la favorite avait pris sous sa protection. Louis XV avait consenti à lui concéder un logement aux Gobelins, puis à l'Arsenal. Nous savons qu'il était élève de Boulle ou d'un de ses fils; et il apparaît dans les vieux textes comme un marqueteur habile, un maître expert à employer les bois de provenance exotique. On sait sa part de collaboration dans le fameux bureau de Louis XV, aujourd'hui au musée du Louvre, qu'acheva Riesener. Il ne semblerait pas impossible qu'en dehors du secrétaire de sycomore du Garde-meuble qui porte son estampille deux autres œuvres pussent ici être attribuées à Œben; ce sont deux meubles-armoires de petite dimension, l'un à M. Scott, l'autre à M. Victor Klotz. Et c'est dans ces meubles, plutôt modestes, mais d'une technique si accomplie, d'un goût si parfait, qu'il faut surtout l'admirer.



Petite pendule Louis XVI
(collection de M. Vial).

Quand Louis XV disparut, la coquetterie de l'ornement régnait dans tous les arts du luxe. Œben venait de mourir. Mais dès l'avènement de Marie-Antoinette un de ses collaborateurs allait passer au premier plan et se distinguer par des travaux qui ont rendu son nom éternellement célèbre dans les annales de l'ébénisterie. Il fut obligé d'avoir deux manières, puisqu'il avait commencé avec Louis XV, et qu'il dut terminer beaucoup de travaux qu'Œben avait entrepris et laissés en cours d'exécution. Mais Riesener se rendit compte sans doute qu'Œben avait trop cherché la complication des formes, et qu'il fallait un idéal plus simple. Il devint vite l'un des promoteurs de ce mouvement de renaissance pseudo antique dont Vien en peinture était l'apôtre, mouvement auquel le nom de Marie-Antoinette dans l'ameublement demeure attaché. Le bureau plat du Garde-meuble, le superbe bureau de Louis XVI, obligeamment prêté par MM. Lowengard, la com-

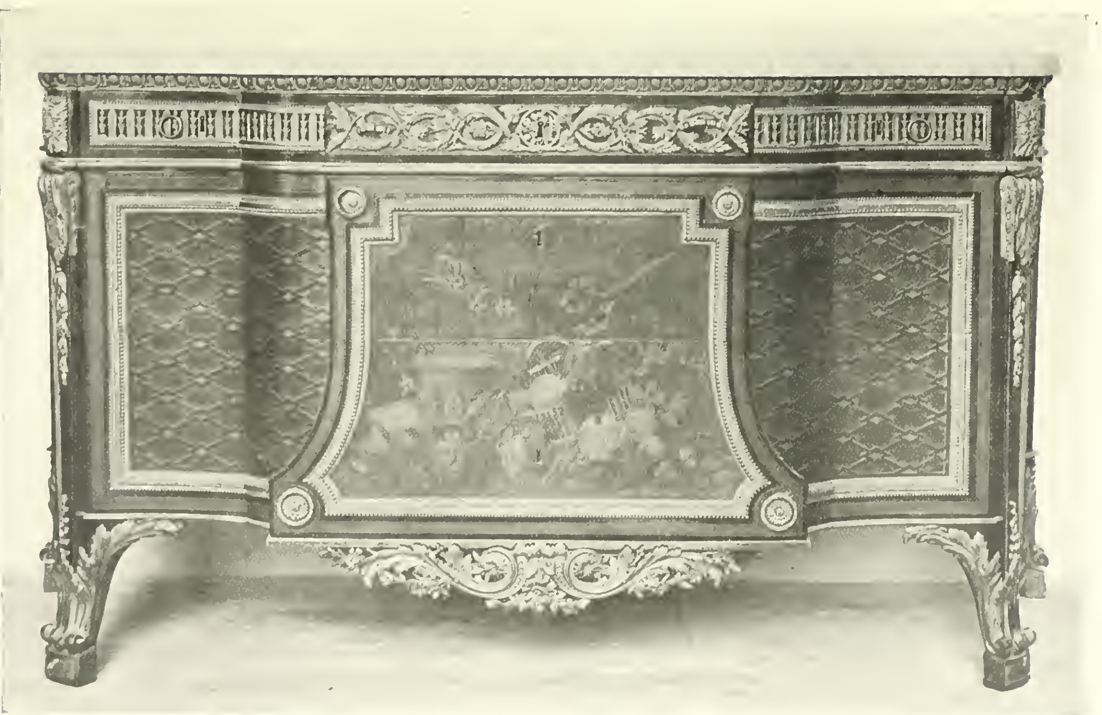
[illegible] de M. Marius Bach témoignent hautement de l'habile conception que ce grand artiste avait de la décoration du meuble ; il s'adressa d'ailleurs presque toujours au grand ciseleur Gouthière et aux ouvriers de son groupe. On ne peut pas, je pense, rêver meuble plus charmant, mieux pondéré et plus simple que le secrétaire en bois de citronnier de la collection de M. Scott, sans que j'y veuille mettre cependant le moins du monde le nom de Riesener.



Secrétaire Louis XVI
[illegible] Kraus

Mais autour de Marie-Antoinette, les noms d'ébénistes apparaissent nombreux, et que de talents se produisirent alors : Carlin, François Leleu, Saunier, puis des étrangers, Weisweiller, Roentgen, Bennemann, dont la commode en acajou, du palais de Fontainebleau, décorée d'un trophée de bronze, est vraiment admirable ! L'un d'eux ne nous a laissé qu'un meuble, qui est célèbre, et que l'on peut juger au petit palais : c'est l'armoire à bijoux de Marie-Antoinette. Schwerdfeger, auquel on venait d'accorder le brevet de maîtrise, dut la terminer en 1787. Ce meuble rectangulaire est d'une froideur extrême ; c'est la fin d'un art qui allait faire place au mobilier rectiligne et compassé du Directoire et de l'Empire.

Les meubles n'auraient pas suffi à donner de cette admirable époque du XVIII[e] siècle l'idée totale qu'on en doit avoir, si on s'était dispensé de montrer tous ces objets mobiliers où les ciseleurs et les orfèvres ont prodigué les trésors de leur fantaisie et de leur adresse. Il faut déplorer à tout jamais la fatale décision que prenait le 3 décembre 1689 Louis XIV de faire envoyer à la Monnaie toute l'argenterie qui servait sur ses tables, et les déclarations par lesquelles il invitait ses sujets à imiter son exemple. De pareilles mesures ont privé la France d'œuvres admirables. Un très petit nombre ont survécu : les [illegible] d'argent prêtés par M. Stein sont de ce fait des objets tout à fait rares.

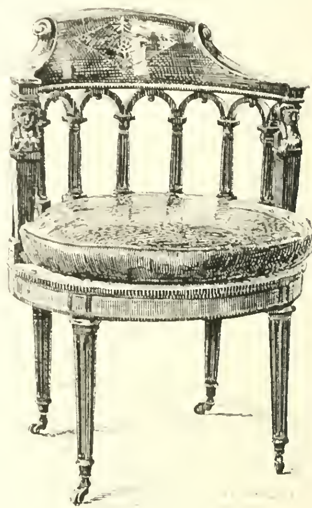


COMMODE DE RIESENER (palais de Fontainebleau)



[illegible] XV
[illegible]

L'orfèvrerie allait reprendre un nouvel essor avec le jeune roi Louis XV, entouré d'artistes comme Claude Ballin et Nicolas Germain ; ce dernier sut toujours conserver une sage raison, et une sobriété de bon goût dans des travaux où la mode d'alors réclamait une fantaisie un peu libre. On peut du moins juger de son art dans un très beau miroir appartenant à M. Schneider, et dans une soupière avec son plateau, signée et datée des Galeries du Louvre 1775, qui fait partie des collections de M. le comte d'Haussonville.



Fauteuil de Saint-Just
(collection de M. Victor Klotz).

Contemporain de Germain est aussi ce Jacques Roettiers, dont la vie se prolongea jusqu'à la fin du siècle, et dont Germain a publié de nombreuses pièces dans son cahier d'éléments d'orfèvrerie. On lui attribue la monture en or d'une admirable buire en onyx que Mme la baronne Nathaniel de Rothschild avait bien voulu prêter, et qui est une des merveilles de l'orfèvrerie du XVIIIe siècle (ancienne collection Hamilton).

Un service complet en vermeil, exécuté par Henri-Nicolas Cousinet en 1729, pour la reine Marie Leczinska à l'occasion de la naissance du Dauphin, est un des plus exquis ensembles que nous ait laissés le règne de Louis XV ; les pièces y sont d'une délicatesse extrême, d'une ornementation discrète et fine. Il appartient à M. Chabrière-Arlès.



[illegible] XVI
[illegible]



CARNETS DE BAL ET ÉTUIS, XVIIIe SIÈCLE (collection de M. Bernard Franck)

Parmi les sculpteurs ornemanistes et les ciseleurs, il ne faut pas oublier ce Philippe Caffieri, le frère du grand sculpteur auquel on doit des bustes d'une si vivante réalité. Les flambeaux du maître-autel de la cathédrale de Bayeux, et les beaux chandeliers de Mme la baronne Nathaniel de Rothschild pourraient vraisemblablement lui être attribués.

Gouthière enfin, le plus prestigieux de tous, le ciseleur sans égal, devait être l'artiste favori de la du Barry et orner le pavillon de Louveciennes des plus beaux bronzes que le XVIIIe siècle ait connus. Bien des merveilles contenues dans les vitrines du petit palais pourraient lui être en toute justice attribuées. Si l'on peut avoir quelque hésitation devant la plus belle des pendules qui y soit exposée, celle de la collection de M. Bianchi, où les deux femmes en bronze doré qui soutiennent le cadran sont d'un faire simple et large, qui rappelle plutôt Delafosse, de même que devant les deux superbes vases de la collection de M. Scott, on ne saurait douter devant la délicieuse petite pendule de la collection de M. Vever, où deux femmes nues, assises et drapées, sont adossées au cadran. Ce nom de Gouthière, d'autres objets le proclament, tels que les deux appliques de la collection de Mlle Grandjean.

Cet art merveilleux de la ciselure triomphait alors non seulement dans les pièces du mobilier, mais aussi dans ces mille petits objets qui se trouvaient dans les boudoirs et pour ainsi dire dans toutes les mains. Le bijou, même celui qui n'était pas destiné à être porté, était l'objet d'une vogue frénétique. Mercier, dans ses *Tableaux de Paris*, nous dit que les hommes avaient des boîtes pour chaque saison, qu'ils prissent ou non du tabac ; et qu'il était de bon goût d'en changer tous les jours. Le prince de Condé, qui mourut en 1776, laissait une collection de près de 800 tabatières. Il était aussi d'une suprême élégance de porter deux montres. Il y avait encore les flacons d'eau de senteur, les étuis, les boîtes à poudre, et des navettes, pour lesquelles les orfèvres savaient excellemment mélanger des ors de couleurs diverses. Les bijoux du temps de Marie-Antoinette allaient ajouter un nouvel élément de décoration, l'émail, aux finesses de la ciselure. La plupart des montres furent alors émaillées : un cercle d'or guilloché, ou un rang de pierres fines ornait souvent le boîtier.

Tous ces menus objets exquis, d'un art si raffiné, on les peut étudier au petit palais, grâce aux collections de boîtes et de montres prêtées par Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, par le marquis de Thuisy, par M. Bernard Franck, par M. Désaché. Mais aucune série, je pense, n'aura éveillé la curiosité et transporté d'admiration les visiteurs comme celle des carnets de bal prêtés par M. Bernard Franck : on ne peut rien imaginer d'un art plus distingué, d'un goût plus fin, ni plus grande variété de matière et de technique. Quel enseignement pour les ouvriers d'art de notre temps !

Avant d'en finir avec l'extraordinaire série des objets d'art du XVIIIe siècle, je ne puis pas omettre le plus admirable de tous, celui sur lequel on a le plus écrit, la pendule de Falconet, qui appartient au comte Isaac de Camondo.

Dès les premières semaines sa vue semble avoir affolé du désir de la possession quelques cerveaux impuissants à réfréner leurs convoitises. Tous les journaux ont

[illegible] extraordinaire de cet objet d'art, acheté jadis pour quelques [illegible] par Mannheim, le père, l'ancêtre, à un artiste de [illegible] par le baron Double pour quelques milliers de francs, payé

[illegible] Louis XVI [illegible] M. [illegible]

[illegible] par M. Isaac de Camondo à la vente Double et dont deux compétiteurs [illegible] lui offrirent, il y a quelques semaines, la somme fantastique de [illegible] Sans s'arrêter plus longtemps à ces folies, on ne peut dire qu'une [illegible] pourrait les justifier, si elles pouvaient être justifiables. Une pendule de marbre blanc surmontée du groupe des trois Grâces, dont les

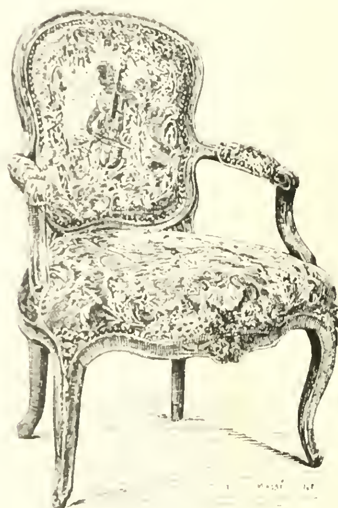


Miniatures et boîtes du XVIIIe siècle
(collection de M. Bernard Franck).

mains se repassent de l'une à l'autre une guirlande de roses, renferme en soi, et comme quintessenciée, toute la grâce de cette époque charmante, dont elle reflète si bien l'élégance et l'esthétique.

Arrivé au terme de cette étude si brève sur l'exposition rétrospective de l'art français en 1900, je ne me dissimule pas les lacunes qu'elle peut présenter. C'est un monde immense qu'il a fallu faire tenir en quelques pages. J'aurai du moins conscience de n'avoir pas été trop au-dessous de cette tâche, si j'ai pu donner aux lecteurs de la *Revue* l'impression que l'art français sort grandi encore, s'il était possible, de cette épreuve, et que nous n'avons qu'à suivre ses glorieuses traces pour conserver ces qualités anciennes, la mesure et le goût, qui jadis ont été notre incontestable supériorité.

Gaston Migeon



Le [illegible] H. [illegible]



UNE SURPRISE

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

LA PEINTURE

II

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES



Si nos peintres français, nombreux et actifs, ont eu le droit de s'étaler avec complaisance, les médiocres autant que les illustres, dans les vastes galeries du grand palais, il n'en a point été de même pour leurs confrères et rivaux appelés de loin. Dans quelques-unes des sections étrangères, on sent que l'espace a manqué : les peintures, comme aux temps anciens s'y empilent, avec peine, les unes sur les autres, en débordant, par les couloirs, jusque dans les souterrains internationaux. Lorsqu'on a voulu, comme en Allemagne, les présenter solennellement, avec méthode, dans un décor luxueux, on a dû, sauf pour trois ou quatre hautes personnalités, réduire l'envoi de chaque artiste à un seul tableau. Ce seul tableau, fût-il un chef-d'œuvre, ne saurait, reconnaissons-le, suffire à nous renseigner sérieusement ni sur la variété, ni sur les progrès ou la décadence du talent de son auteur dans ces dix dernières années. En outre, les étrangers n'ont point été invités, semble-t-il, à présenter, en des expositions rétrospectives correspondant à notre exposition centennale, ni des spécimens de leur activité antérieure, ni des souvenirs de leurs maîtres disparus. Ce serait, dans ces conditions, une criante injustice et une fâcheuse erreur de vouloir porter un jugement comparatif sur la situation des diverses écoles de peinture en Europe depuis un demi-siècle. En négligeant cette

[illegible] de renouveler, après cinquante ans d'efforts universels, la confrontation grandiose et généreuse de 1855, dans les mêmes conditions, nous avons aussi manqué celle d'établir, d'une façon plus sérieuse et moins contestable, la supériorité de notre école française. Nous n'avions pourtant rien à perdre en un combat plus égal sur un plus large terrain.



[illegible]

Quoi qu'il en soit, malgré d'énormes lacunes, trop aisément visibles pour ceux qui suivent le mouvement actuel de l'art européen, malgré l'absence regrettable d'artistes connus, malgré l'insuffisance de leur représentation pour beaucoup d'autres, presque toutes les galeries étrangères offrent, pour l'amateur impartial et curieux, un intérêt réel et durable. Il n'est point de nation civilisée, grande ou petite, qui, depuis 1855, n'ait fait quelque long et heureux effort pour occuper une bonne place dans ce domaine séduisant de la peinture. Les unes, déjà actives, comme l'Allemagne, l'Angleterre, la Belgique, l'Autriche, n'ont eu qu'à poursuivre ou mieux diriger des mouvements déjà commencés; d'autres, jadis glorieuses, mais quelque peu fatiguées, comme l'Italie, l'Espagne, la Hollande, ont dû rechercher, soit dans leurs traditions anciennes, soit dans le contact d'écoles étrangères, des éléments de renaissance avant de reprendre, avec la conscience de leur propre tempérament, l'usage de leurs qualités indigènes; un grand nombre de peuples, plus lointains ou plus jeunes, qui comptaient à peine ou ne comptaient pas du tout en 1855, les États Scandinaves, les États-Unis d'Amérique, la Russie, etc., ont pris, en quelques années, à leur tour, une place heureuse dans le mouvement général. Partout, d'ailleurs, le

progrès s'affirme avec les mêmes caractères : une disposition de plus en plus nette et réfléchie à comprendre l'œuvre peinte comme l'œuvre d'un métier spécial et difficile où le caractère des formes et l'expression des couleurs sont rigoureusement indispensables, un amour croissant pour la nature, la vérité, la vie, dans leurs manifestations les plus diverses, une tendance très marquée à dégager et accentuer l'originalité de chaque race comme l'individualité de chaque artiste.



H. A. Moore — Le retour des bateaux pêcheurs

Ceux qui sont assez vieux pour avoir reçu les enseignements du palais Montaigne, en 1855, se souviennent encore de la salle centrale réservée à l'Allemagne, et de la désillusion qu'y éprouvèrent le public et les artistes. Devant ces grands cartons, d'un dessin conventionnel, trop lâche ou trop tendu, incolores ou teintés au hasard, où les peintres illustres de Munich et de Berlin avaient cru réaliser leurs hautes conceptions philosophiques ou poétiques, les peintres se frottèrent les yeux, se demandant s'ils rêvaient, et si c'était vraiment là de la peinture. C'était bien la peine d'avoir consulté si laborieusement les grands artistes de la Renaissance, avant et après Raphaël, pour aboutir à de telles pauvretés, négations de formes, négations de cou-

leurs insipides et insupportables dès qu'elles ne trouvaient plus d'excuses dans le sentiment héroïque de Cornelius ou la fantaisie abondante de W. de Kaulbach. Le voisinage des salles françaises, si bien remplies par Heim, Ingres, Delacroix, Decamps, où s'affirmaient, tour à tour, la puissance du beau dessin et celle de la belle couleur, et celui des galeries anglaises si indépendantes, si vivantes, si sincères, contribuèrent encore à porter aux écoles idéalistes d'outre-Rhin un coup dont elles ne devaient point se relever. Les jeunes peintres allemands ne furent pas les derniers à s'apercevoir qu'on leur faisait faire fausse route. L'école de Munich, sous la direction de Piloty, changea de direction. L'école romantique de Dusseldorff eut un regain de popularité. L'exposition internationale de Munich, en 1869, où triomphèrent les naturalistes et réalistes français, détermina tout à fait la révolution. Toutes les expositions universelles nous ont montré, depuis cette époque, l'intelligence et l'opiniatreté des efforts qu'on a faits, dans les divers centres allemands, pour reconquérir l'habileté technique, pour s'arracher aux préjugés académiques et littéraires, pour reprendre le sentiment de la vie et de la réalité.

Par la réflexion et par la volonté on peut modifier sa conduite : on ne change pas son tempérament. Les œuvres du passé, ont toujours, pour les artistes allemands, studieux, méthodiques, curieux, plus d'attraits, semble-t-il, que la vie présente. Comme ils étaient, en 1855, de savants idéalistes, ils sont devenus, en 1890, de savants techniciens, mais le fond reste le même : c'est un fond de science et d'imitation, plus que de sentiment et de spontanéité. Les docteurs ès arts n'ont fait que changer de robe : ils l'étaient hier ès arts classiques, ils le sont aujourd'hui ès arts modernes. La plupart de leurs ouvrages méritent toute estime par la conscience et par le soin du labeur ; il en est peu qui ne conservent, d'une façon pénible, les traces de ce labeur. Malgré la modernité des sujets traités, la section allemande, dans son ensemble, présente bien plus l'aspect déjà fané d'un musée de peintures anciennes que la physionomie fraîche d'une exposition de jeunes toiles et les œuvres supérieures qu'on y doit admirer y semblent déjà des œuvres d'un autre temps.

M. F. von Lenbach, portraitiste de premier ordre, aussi justement célèbre aujourd'hui auprès des potentats, des diplomates, des penseurs, que purent l'être en leur temps les Rubens, les Van Dyck, les Lawrence, est un type bien



LE RÊVE DE LANCELOT

complet, sous ce rapport, du génie allemand. Il n'est aucun de ses portraits, si profondément analysés, si énergiquement caractérisés, dans lequel un œil exercé n'aperçoive, du premier coup, sous le masque puissant d'une ressemblance intense et criante, la multiplicité des réminiscences. Suivant le type, la physionomie, l'expression, le rôle social ou moral de son modèle, M. Lenbach, pour le traduire, demande tour à tour ou même à la fois conseil à Van Dyck, Titien, Rubens, Reynolds, Rembrandt et cent autres encore, mais il demande toujours conseil à quelqu'un ; plusieurs signatures pourraient, sans surprise parfois, se lire à côté de la sienne. Sa personnalité, extraordinaire et supérieure, consiste, pour ainsi dire, à n'en avoir aucune, mais à savoir concentrer, à propos, en lui toutes les grandes personnalités. Dans chacune de ses images typiques, son énergique et consciencieuse observation semble avoir voulu résumer l'évolution du type identique à travers les âges ; de fait, on y peut relire toute l'histoire de la peinture. Qu'on regarde n'importe lequel de ses chefs-d'œuvre, l'artiste à moustache blonde coiffé d'un feutre à la Van Dyck, la vieille dame ridée comme la mère de Rembrandt, la fillette costumée à la Gainsborough, l'étonnant portrait de l'artiste et de sa fillette coiffée à la Greuze, c'est partout l'impression irrésistible d'une image définitive, profondément analysée, condensée, exaltée par une science opiniâtre, mais d'une image à date variable, qui n'est point forcément de son temps ni de son pays, qui n'implique ni ne prépare, pour l'Allemagne, un art moderne et national. Ce dilettantisme ingénieux et savant qui refroidit l'impression chez le spectateur comme elle l'a refroidie chez l'artiste se retrouve dans presque toutes les œuvres de la section. D'abord, chez les meilleurs portraitistes, chez M. Fritz von Kaulbach, chez M. Hugo Vogel, chez M. Samberger ; l'image de ce dernier par lui-même est d'ailleurs un morceau de bravoure vraiment exquis, d'une saveur vive et rare. Un accent de vérité un peu rude, à la façon de Bonnat, signale la *Sœur de Charité*, par M. Richard Muller. Néanmoins, c'est presque dans un seul portrait, celui de *S. M. l'Empereur Guillaume II*, par M. Max Koner, que nos yeux français, épris, avant tout, de vie, de naturel, de liberté, ont cru retrouver, sous des apparences moins laborieuses, ces qualités de franchise et de clarté qui nous semblent les plus désirables pour la peinture contemporaine.

Le doyen, le plus original aussi, des peintres de l'Allemagne moderne, Adolf Menzel, ne reparaît, par malheur, qu'avec deux dessins et deux petites

gouaches. On ne saurait oublier, néanmoins, le rôle prépondérant qu'a joué, dans le mouvement naturaliste, ce génie incisif, hardi et varié, et son influence se retrouve ici chez les meilleurs peintres d'histoire et de mœurs. L'une de ses gouaches, la *Pâtisserie à Kissingen*, est une merveille d'observation et d'exécution. Il y a beau temps que M. Menzel, avant tous nos impressionnistes, a su faire mouvoir des figures dans les lumières naturelles et artificielles, mais sans les laisser, plus que de raison, s'y fondre et s'évanouir. La précision de son dessin agité et vivant peut sembler offensive à des yeux amollis ; c'est la précision virile des vrais maîtres, des maîtres durables, ceux qui parlent net, ferme et juste. Aussi, tous les peintres naturalistes de Berlin et de Munich, qui veulent raconter franchement la vie moderne, marchent-ils dans sa voie, la plupart combinant ses enseignements avec les procédés français, belges ou hollandais. M. Josef Israels, d'Amsterdam, est particulièrement admiré en Allemagne. On y retrouve son influence jusque dans la peinture religieuse, dans le beau triptyque de la *Naissance du Christ* par M. Uhde, déjà admiré au Salon de Paris, mais qu'on a grand plaisir à revoir. Cette peinture monochrome, un peu fondante, dans une harmonie grise et tendre, de laquelle les expressions sincères et simples des figures se dégagent lentement avec un charme délicat se trouve auprès d'un tableau célèbre de M. Gebhart, la *Résurrection de Lazare* tout plein de souvenirs flamands du XVe siècle. La comparaison montre à merveille le chemin parcouru, en quelques années, par le dilettantisme en Allemagne, et combien, là comme ailleurs, les nouvelles générations sont moins tourmentées par les traditions scolaires, beaucoup plus par le désir de la vérité simple, des impressions réelles et délicates. Quelle que soit la valeur, la haute valeur même, de morceaux archaïsants, tels que le superbe *Ulrich de Hutten* par M. Herterich, d'un caractère si allemand et d'une facture si ferme et souple, *Les femmes et le Satyre* de M. Hirle, la *Bacchanale* et la *Guerre* de M. F. Stuck, ce n'est point, ce semble, dans ces labeurs rétrospectifs que les Allemands retrouveront un art vivant et national. Nous aurions plus confiance en des artistes plus simplement humains tels que MM. Bartels (*Départ du marin*), Kampf (*Le départ*), Bettmann (*La paye*), Weishaupt (*Vaches*), sans parler de M. Liebermann dont la *Femme aux chèvres* est une œuvre très caractéristique.

Chaque exposition de la Grande-Bretagne, depuis 1855, a été pour nous une surprise et un enseignement. Quels que soient les emprunts faits par les



LE BAISER

peintres anglais aux artistes continentaux, anciens ou modernes, emprunts continuels et divers, ces insulaires se les approprient si vite et si bien qu'ils n'en demeurent pas moins personnels et originaux. La conscience, la volonté, la suite qu'ils apportent en tout ce qu'ils font donnent à leurs moindres ouvrages, à ceux-là même qui choquent, par leur apparence méticuleuse et sèche, nos préjugés et notre goût, une saveur propre et respectable. L'école anglaise a fait de nombreuses pertes en ces derniers temps. Sir John Millais, sir Burne-Jones, sir John Gilbert, lord Frédéric Leighton, Henry Moore, Thomas Collier, beaucoup de ceux qui triomphèrent chez nous, depuis 1855 jusqu'en 1889, n'ont pu accompagner, en 1900, leurs derniers ouvrages, parfois inachevés, qui les rappellent à notre reconnaissance. C'est pour eux, surtout, que nous déplorons la parcimonie des envois. De quel enseignement serait à Paris une série bien choisie d'ouvrages représentant, chez Millais, l'évolution des théories préraphaélites dans le sens de la vérité, chez Burne-Jones, dans le sens de la beauté, mais qui aboutit chez les deux à des expansions admirables d'une poésie pénétrante et profonde, et nous montrant, dans le grand paysagiste Henry Moore, l'un des amis, l'un des amants passionnés, opiniâtres, patients, de la mer, qui ont le mieux compris la grande charmeuse et traîtresse dans ses inquiétudes, ses colères et ses accalmies !

Le *Vieux Jardin*, de Millais, peint vers 1880, nous montre l'auteur de cette délicieuse *Ophélie* dont le travail minutieux et chatoyant nous surprit si fort, en 1855, à deux pas des fougues puissantes de Delacroix, toujours fidèle, malgré la liberté croissante de son pinceau, à cet amour analytique des choses extérieures qui fut l'un des premiers articles du credo ruskinien. Rien de plus banal que ce coin de villa bourgeoise, avec ses grandes haies de bois et de genévriers alignés au cordeau et taillés à angles droits, entre des allées soigneusement sablées et ratissées, au-dessus desquelles, dans une lueur apaisée, s'endorment les pignons anciens de l'habitation. Solitude complète, aucun être animé; pour affirmer que la vie est là, seulement, au long de la haie, une bêche et un arrosoir. C'est un calme régulier, digne, confortable, le calme du *home* familial dans le calme de la lumière, le calme où la contemplation douce et lente des choses, de toutes les choses, branchages, murailles, fleurettes, lambeaux de nuées, devient, à mesure qu'elle se prolonge, une jouissance plus délicate et plus intense. C'est bien anglais, c'est bien humain ; l'impression de cette simplicité est irrésistible. Mais quelle force patiente

d'imagination contenue, quelle heureuse persistance de naïveté juvénile jointe à une science consommée de dessinateur et de peintre il faut à un artiste pour tirer tant de si peu ! Henry Moore, avec plus d'énergie et de largeur, était admirable aussi dans sa façon d'analyser le visage mobile de l'Océan, et la physionomie, même la plus reposée et la plus rassurante, des vagues. On retrouve dans le *Retour des bateaux pêcheurs* et dans le *St-Alban's race*, cette connaissance intime, cette expérience scrupuleuse des grandes eaux, des rythmes de leurs mouvements et de leurs repos, des règles de leurs colorations et décolorations, qui ont fait de Moore l'un des plus grands peintres de marine de tous les temps.

Le dilettantisme archaïsant et raffiné de Burne-Jones s'adresse, sans doute, moins vite et moins droit aux visiteurs de passage, que le naturalisme exquis et profond de Millais et de Moore. Pour entrer dans le rêve de beauté où vécut Burne-Jones, quelque apprentissage de jeunesse en Italie, ou tout au moins à la National-Gallery et au British-Museum, parmi les fleurs de grâce écloses, au matin, dans les jardins de la Renaissance, et les divines apparitions descendues des temples de la Grèce, est au moins utile, sinon nécessaire. Mais comme cet apprentissage est un de ceux par lesquels passe, depuis longtemps, une bonne partie de la société anglaise, voyageuse, liseuse, curieuse, il faut bien reconnaître que l'art de Burne-Jones, comme celui de Sir Alma-Tadema, de Lord Leighton, de sir Edward Poynter et de bien d'autres, est aussi national pour les Anglais qu'est nationale pour eux leur poésie toujours imprégnée, depuis des siècles, des parfums de la Renaissance, la poésie de Chaucer, de Spencer, de Shakespeare, de Milton, de Shelley, de Keats, de Tennyson, de Swinburne. Comme notre école néo-grecque, née en même temps, aux environs de 1850, mais qui s'est dispersée ou transformée, parce qu'elle ne trouvait pas dans le public français de suffisants échos, toute cette école néo-grecque d'Angleterre, souvent instruite dans les ateliers français, est sortie de l'admiration des œuvres d'Ingres, notamment de l'*Angélique* et de la *Stratonice*, ces œuvres vraiment géniales qui, les premières, ont rouvert les yeux des artistes aux beautés vives et fraîches de l'Italie adolescente et de la jeune Grèce. Il est curieux d'étudier la transformation de la tradition ingriste, sous les influences anglicanes, moins chez Burne-Jones qui, de bonne heure, va se reprendre directement à Mantegna, Botticelli, Signorelli, etc...., que chez Lord Leighton, sir Edward Poynter, sir Alma-Tadema et leurs imitateurs.



H. V. Angeli. — Portrait de S. M. l'Impératrice Frédéric

Le portrait, la scène familière, le paysage sont les trois genres dans lesquels excellent toujours les anglais et écossais. Leur conscience et leur sincérité, par des moyens divers, y donnent presque toujours une note particulière et savoureuse. Le *Portrait de sir Walter Gilbey, Baronet*, un gentilhomme fermier, assis, dans son cabinet, un journal agricole à la main, par M. Orchardson, dans la manière mince et jaunâtre, mais nette et résolue, qui lui est familière, celui du *Très Honorable sir George D. Taubman-Goldie*, explorateur et colonisateur, par M. Herkomer, d'un style un peu plus laborieux, mais également ferme, ont paru les exemples les plus frappants de cette exactitude scrupuleuse et forte avec laquelle on sait exprimer, en Angleterre, les virilités actives du caractère national, et, sous ses apparences osseuses et sèches, la beauté particulière à ces tempéraments. D'autres bons exécutants, sir George Reid, MM. Outless, Lavery, Lockart, Glazebrook, etc., nous offrent aussi des morceaux caractéristiques. Un très simple portrait de *Sir Edward Burne-Jones*, par son fils, sir Philip Burne-Jones, rappelle, avec charme, le noble artiste dans son atelier.

Il faudrait plusieurs pages pour analyser le grand nombre d'œuvres intéressantes, en fait de scènes de genre ou de paysages, soit parmi les peintures, soit parmi les aquarelles, devant lesquelles il est doux de s'arrêter, en admirant, sinon toujours la liberté et l'éclat de l'exécution, quelquefois un peu mince et minutieuse pour nos yeux accoutumés aux virtuosités hardies et sommaires, presque toujours, du moins, la sincérité et la délicatesse de l'observation, parfois aussi son originalité et sa puissance. Nous ne pouvons que signaler la *Causerie* de trois bonnes vieilles autour du feu, par M. Bramley, la *Forge*, par M. Forbes, la *Confession*, par M. Dicksee, le *Boulter's Lock sur la Tamise. Le dimanche*, par M. Grégory, le *Joueur de flageolet de Hamelin*, par M. Christie, la *Petite Propriété*, par M. La Thangue ; le *Dernier moment*, par M. Lorimer ; la *Maison de Poupée*, par M. Rothenstein ; le *Dîner d'été*, par M. Taylor ; le *Travail de la journée*, par M. Wylie, etc... Ces peintures, de factures très diverses, suivant l'éducation des artistes, sont toutes conçues dans un esprit moderne, avec un fond toujours résistant de tempérament anglais. Pour les paysagistes nous rappellerons seulement que MM. Hook, Leader, Aumonier, Brett, Davis, Graham, Hayes, comme les regrettés Moore et Collier, s'y montrent dignes de leur réputation, et qu'à côté de leurs noms, d'autres aussi sont à retenir, tels que ceux de MM. Brett, Clausen, Henry,

Robert Noble, Parsons, Shaw, Smythe, Waterlow. Parmi les animaliers, pourrait-il oublier M. Swan.

Les peintres des États-Unis, sans qu'on s'en étonne, montrent déjà, dans leurs bons ouvrages, plusieurs des grandes qualités anglaises, la franchise complète de l'observation, la simplicité vigoureuse de l'impression, la subordination du procédé à l'expression. La plupart portent encore la marque de leur éducation européenne, anglaise, allemande, hollandaise, et surtout française, mais ils la portent avec une liberté croissante. C'est une des sections étrangères où, depuis vingt ans, les progrès ont été les plus rapides et décisifs, et l'on peut prévoir l'heure prochaine où la peinture américaine, tout à fait émancipée et indépendante, deviendra un des facteurs actifs de l'art universel. À côté de portraitistes déjà bien connus, tels que M. Whistler, M. Dannat, M. Sargent, dont les trois envois (un homme d'affaires, de physionomie énergique et fine, son cigare à la main, une directrice de cours, grave, en noir, une dame du monde avec sa fillette dans un salon élégant) montrent à la fois la souplesse de l'artiste et la sûreté facile de son goût dans la forte appropriation de cette souplesse au caractère représenté, on peut saluer toute une pléiade de nouveaux venus. La plupart nous sont déjà connus par nos Salons annuels; mais, ici, le groupement de leurs œuvres en fait mieux saillir le caractère commun qui est l'énergie, saine et intense, de l'impression, par des moyens d'expression très simples et très nets. Le *Professeur d'escrime* et le *Jeune homme guêtré* qui met ses gants, par M. Gari Melchers, la *Femme au châle blanc* de M. Chase, les trois belles toiles de Mme Cecilia Beaux, *Mère et fille*, *Mère et fils*, *M. Fisher*, d'une facture si franche et si sûre, *La mère et l'enfant*, de M. Brush, pénétré des traditions hollandaises, sont d'excellents exemples d'un art qui sait prendre des conseils auprès des meilleures écoles européennes, mais qui dégagera, de plus en plus, par le naturel effet d'un travail sincère, son indépendance et son originalité.

Le dilettantisme du vieux monde, mythologie, religion, fantaisie, ne tient pas grande place dans l'art du nouveau. En revanche, les études de types populaires y sont nombreuses, la plupart d'après nos paysans et paysannes de France, surtout de Bretagne, quelquefois d'après les paysans des Pays-Bas. MM. Mac Ewen, Walter Gay et leurs émules, n'auront qu'à transporter aux États-Unis leur vive façon de comprendre les bonnes gens pour nous donner d'intéressantes représentations de leurs compatriotes.

Dans le paysage, l'école nationale est déjà formée. Les marines exquises de M. Harrison, *Crépuscule*, *Mystères de la nuit*, *Feux au soleil*, ne sont point sans doute des marines particulièrement américaines : elles ont bien pu être faites en France, mais la poésie en est assez rare et personnelle pour que la nouvelle école s'en puisse faire honneur. Quant à MM. Winslow Homer et George Inness, l'un plus âpre et plus violent, l'autre plus subtil et plus lumineux, tous deux sont bien franchement de leur pays, ils nous apportent des sensations exotiques, nous communiquent l'impression d'un art renouvelé qui commence son évolution.



A. Baertsoen. — Petite cité le soir au bord de l'eau

La petite Belgique continue à tenir grande place dans le royaume des arts. Dans aucune section peut-être on ne se sent en un milieu plus compact et naturel de vrais peintres. Le goût des sujets simples, l'habitude de l'observation directe, la passion, par tempérament et par tradition, pour une facture forte et colorée, y donnent à presque toutes les œuvres, une saveur propre et indiscutable. Quelques-uns des maîtres qui, dès 1855, sous la forte et saine impulsion d'Henri Leys, avaient préparé cette renaissance flamande, y reparaissent encore, et leurs œuvres dernières prouvent l'excellence des principes qui ont dirigé toute leur vie.

Le doyen des peintres belges est M. Florent Willems dont les cavaliers galants et les dames souriantes, costumés par Terburg et Mieris, obtinrent, sous le second empire, dans les milieux mondains, un si long succès. « Quelles charmantes têtes, quelles soies, quels velours ! » s'écriait Théophile Gautier. Combien ce dilettantisme aimable et superficiel semble démodé dans le courant de naturalisme et de réalisme qui emporte en masse l'école

[illegible] Les modèles ont changé, l'artiste est resté le même. Mêmes têtes charmantes, mêmes soins, mêmes valeurs dans son *Intérieur* que dans beaucoup de ses petits chefs-d'œuvre précédents. Hélas! nos cœurs ne sont plus là! Henri de Braekeleer était aussi un dilettante; il a toujours été hanté par les vieux maîtres, et toutes ses peintures en gardent une saveur archaïque; mais ses conseillers habituels, le vieux Brueghel et Pieter de Hooch, étaient de robustes praticiens et de graves observateurs. Il peint moins comme eux qu'il ne sait voir comme eux, à plusieurs siècles de distance, les gens de même race en des milieux semblables; rien de plus vrai que les figurines placées par lui dans ses intérieurs, si vigoureusement et chaudement détaillés, l'*[illegible]*, l'*École*, *[illegible] de la maison hydraulique à Anvers*. C'est un vieux Flamand qui ressuscite, armé de ses meilleurs outils, pour en appliquer l'usage à la vie contemporaine. Si ces sortes de reprises, intelligentes et personnelles, d'une bonne tradition nationale, ne constituent pas un art nouveau, elles aident singulièrement à le faire naître. Henri de Braekeleer, comme Leys, est de ceux qui ont le plus contribué, par leurs rappels répétés aux vaillantes pratiques des aïeux, à réveiller, dans l'école belge, l'amour constant des colorations fortes, du rendu ferme et complet, de la peinture franche et saine.

(A suivre.) GEORGES LAFENESTRE.





Mlle Louise Breslau. — Petite fille [illegible] (Pastel)

LA GRAVURE EN PIERRES FINES



J'aurais bien des motifs à invoquer pour être bref ; je n'en avouerai qu'un seul, celui qui m'est fourni par l'Exposition universelle elle-même, ou pour mieux dire, par ses éminents organisateurs.

Dans l'*Avant-Propos* du catalogue officiel de la *Centennale* de l'art français (1800-1899), cette section, si intéressante à divers titres, est fort justement présentée comme une suite naturelle de la *Rétrospective* installée dans le petit palais, et comme la préface de la *Décennale* consacrée aux œuvres des artistes vivants. On s'est donc proposé pour but de donner un tableau général de l'art français durant tout le siècle qui finit, dans ses manifestations multiples et sous tous les aspects : on n'a négligé ni la gravure en médailles, ni la miniature, ni l'eau-forte, ni la sculpture sur bois, ni la lithographie, ni la céramique, ni la décoration mobilière. Aussi, est-ce avec grand étonnement que j'ai dû constater, en cherchant à rassembler les éléments de cette causerie, que la gravure en pierres fines n'avait aucune part, — sauf dans les titres des chapitres, — à cette grandiose manifestation de l'histoire de l'art du XIXe siècle et qu'elle n'y figurait point : omise par inadvertance, négligée ou dédaignée, la glyptique rétrospective est absente et cette exclusion imméritée m'a prouvé une fois de plus que la plus ingrate des vertus, la modestie, — car la glyptique est modeste, — est la mère du plus ingrat des fils, l'oubli.

Quoi qu'il en soit, c'est là une fâcheuse lacune. La glyptique a brillé dans l'histoire d'un assez vif éclat pour que le tableau de ce qu'elle a été durant la dernière période centennale, à côté des autres branches de l'art, ne soit pas indifférent à ceux qui ont entendu parler des Jacques Guay, des Pichler, des Jeuffroy, des Simon et de toute cette brillante école qui, par Jacques Guay, avait reçu sa première impulsion de Mme de Pompadour elle-même. Que sont

[illegible] les fils et les arrière-neveux de ces délicats artistes ? Où sont leurs œuvres et qui les détient ? par quelles traditions les graveurs d'aujourd'hui se rattachent-ils à ces illustres ancêtres ? Il eût été, je crois, fort intéressant et utile de le montrer dans deux ou trois vitrines dont l'ensemble n'eût pas dépassé quatre mètres carrés : la question d'emplacement, pour expliquer l'omission dont je me plains, est donc *a priori* hors de cause.

Et puisque je suis en veine de réclamations, on me permettra d'en formuler une autre. Il existe à Paris, au n° 6 de la rue Portefoin, dans le quartier du Marais, une maison de modeste apparence, pour laquelle je demande une de ces plaques de marbre que le Conseil municipal fait fixer partout où l'on trouve [illegible] consacrer quelque souvenir. C'est dans cette maison, au troisième étage, que Jacques Guay, cet incomparable artiste, habitait et avait son atelier. Il y demeura tout le temps qu'il ne séjourna pas au palais de Versailles où l'avait appelé Mme de Pompadour ; c'est là qu'il forma son élève préféré, Mayeul Simon, qui y travailla lui-même sous la Révolution et le premier Empire. Simon finit par acheter la maison et, à sa mort, en 1821, il la légua à son élève Henri Beck ; ce dernier, fabricant de bronzes et graveur à son tour, l'a laissée par testament en 1845 à M. J.-F. Leturcq qui, à côté de ses occupations industrielles, fut aussi amateur de pierres fines et se fit l'historien de Jacques Guay. Voilà donc une maison qui compte dans l'histoire de la glyptique, et je voudrais que, sur la façade, une plaque commémorative rappelât au moins le nom de Jacques Guay dont les œuvres, qu'on admirera aussi longtemps que subsistera le culte du beau dans l'humanité, ont passé, pour la plupart, du Cabinet du Roi, sous les vitrines du Cabinet des médailles, à la Bibliothèque nationale.

De tous les établissements publics français, le Cabinet des médailles est le seul qui possède, non pas, — loin de là ! — les éléments d'une histoire de la gravure en pierres fines au XIXe siècle, mais quelques œuvres éparses et sans lien entre elles de cette période centennale ; et encore, sont-ce des dons individuels et le pur hasard, et non point des versements réguliers de l'Administration qui en ont doté nos vitrines, pourtant si riches en ce qui concerne les siècles antérieurs. J'ignore où sont allées les œuvres commandées chaque année, depuis un siècle, par l'État aux graveurs en pierres fines ; dans tous les cas et pour l'avenir, n'y aurait-il pas lieu de prendre quelques arrangements administratifs pour que les artistes modernes fussent représentés au

Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, par quelques-unes de celles de leurs œuvres qui appartiennent à l'État? Ce serait renouer une tradition trop longtemps interrompue, écrire par les monuments le dernier chapitre de



Fig. 1. — L'Apothéose de Napoléon, camée sur sardoine, par M. Adolphe David.

l'histoire de la glyptique et, peut-être, une des mesures les plus propres à encourager cet art renaissant, en le rattachant à son glorieux passé.

Si l'on en juge par celles de leurs œuvres qui sont conservées au Cabinet des médailles, les graveurs du commencement du XIX[e] siècle s'inspiraient exclusivement de l'antiquité. Eût-il pu, d'ailleurs, en être autrement, alors que, dans la sculpture, régnait Canova, et dans la peinture, Louis David? Comme tous les arts mineurs, la glyptique s'abandonna sans résistance au mouvement auquel ces grands chefs d'école donnèrent l'impulsion. Jeuffroy,

[illegible] d'entre eux, Bien, Jouy, Michel, L. Marchant, Lelievre, Tiollier, qui fut aussi graveur des monnaies, Sylvestre Brun, Antoine Desbœufs, Vati-[illegible] Simon exécutèrent dans le goût antique, quelques jolis camées et [illegible] belles intailles, que nous trouvons signalés dans les livrets des Salons annuels du commencement de ce siècle. Plusieurs d'entre eux, comme Jeuffroy et Mayer Simon se montrèrent les dignes continuateurs de Jacques Guay et ils font encore honneur à l'école française de glyptique. Mais il faut reconnaître que ceux qui les suivirent ou tentèrent de les imiter ne produisirent que des œuvres très inférieures. Ils avaient à un moindre degré que leurs maîtres le sentiment antique, et ils ne surent pas remplacer ce qui leur faisait défaut de ce côté par le souffle de l'inspiration moderne. S'ils gardèrent, dans la pratique de leur art, les procédés habiles et le tour de main de leurs aînés, la correction technique de leurs travaux ne suffit pas à pallier leur pauvreté d'invention et leur froideur de style. Voyez, par exemple, au Cabinet des médailles, les œuvres d'Henri Simon qui reçut de nombreuses commandes officielles sous la Restauration et le règne de Louis-Philippe. Aucune chaleur, aucune expression de vie n'anime ses portraits [illegible], aucune grâce — et la glyptique doit être avant tout un art gracieux, — n'est répandue dans les compositions de son imagination hésitante et [illegible]. Ainsi en était-il également, à cette époque dans l'art de la médaille.



[illegible]

Cette décadence artistique eut son contre-coup immédiat chez les amateurs, et la faveur du public éclairé se détourna de la glyptique comme de la [illegible] jusqu'au jour récent où cette dernière fut l'objet de la nouvelle [illegible] qu'illustre les noms des Chaplain, des Roty et de leurs émules. Si les graveurs en pierres fines des trois premiers tiers de ce siècle revenaient [illegible] plaindre, avec moi, de l'omission dont ils sont victimes à

l'Exposition universelle, on serait peut-être en droit de leur répondre que c'est un peu par leur faute, car ils ont véritablement laissé déchoir entre leurs mains défaillantes un art auquel leurs ancêtres avaient réussi, par leur génie, à conquérir la première place parmi les préoccupations des esprits cultivés de leur temps. Seule, l'Italie, semble-t-il, avait encore, dans cette période les traditions d'une véritable école de glyptique et, à l'Exposition universelle de 1867, les camées du graveur romain Girometti furent remarqués; mais en général, et sauf de rares exceptions, les gemmes n'étaient plus gravées, alors, que par des artistes de troisième ordre qui, cultivant exclusivement les vieilles allégories, fabriquaient à la grosse, avec une grande dextérité de main, il faut en convenir, des camées et des intailles destinés à alimenter le commerce de la bijouterie populaire.



Fig. [illegible] — [illegible]

[illegible] M. [illegible]

Dans les dernières années du second Empire quelques efforts furent tentés pour relever la glyptique de ses ruines et lui faire reprendre un rang honorable au milieu des productions de la joaillerie artistique. Les grandes maisons parisiennes Froment-Meurice et Bapst exécutèrent des bijoux dans lesquels des camées s'harmonisent élégamment avec de riches montures en or ou en émail. Je rappellerai, en particulier, le somptueux monument, détruit dans l'incendie de l'Hôtel de Ville, sous la Commune, que Froment-Meurice avait composé et dont le motif central était un buste de Napoléon III en aigue-marine, supporté par un piédouche de jaspe sanguin incrusté d'argent, et accosté de deux figures de femmes, la Paix et la Guerre, aussi en cristal de roche. Le buste impérial était l'œuvre de J. Lagrange.

A la suite de l'Exposition universelle, la Direction des Beaux-Arts commanda à un artiste distingué, Adolphe David (né en 1828, mort en 1896), une œuvre importante, l'*Apothéose de Napoléon Ier*, d'après le plafond d'Ingres qui décorait le salon d'honneur de l'ancien Hôtel de Ville de Paris. Le camée d'Adolphe David, terminé seulement en 1874, est, aujourd'hui, exposé au musée du Luxembourg ; c'est le plus grand camée des temps modernes, il mesure 24 centimètres sur 22 (fig. 1). Exécutée avec conscience et fermeté de main, cette œuvre, il faut en convenir, se ressent encore des caractères que nous déplorions tout à l'heure chez les graveurs du milieu du siècle : elle est sans charme ; ne semble-t-il pas que le char triomphal de Napoléon, loin de prendre son envolée vers les sphères héroïques, est en voie de tomber lourdement pour s'abîmer dans les flots d'où émerge le rocher de Sainte-Hélène ? La figure de l'Empereur n'est illuminée d'aucun éclair de génie, d'aucun rayonnement d'immortalité : c'est le masque froid du tombeau. Et puis, la sardoine ombrée sur laquelle l'artiste a gravé, est d'une teinte sombre avec de grandes taches nébuleuses du plus déplorable effet.

A côté de l'*Apothéose de Napoléon*, sont exposées, au Luxembourg, quelques unes des œuvres d'un grand artiste, enlevé prématurément, il y a peu d'années, et dont je voudrais voir honorer la mémoire comme celle du précurseur de la renaissance de la glyptique moderne, Henri François. Nous reproduisons ici deux de ses camées, *Andromède* et *Sapho sur le rocher de Leucade*, gravés sur de belles sardonyx à trois couches (fig. 2 et 3). Le dessin et la composition sont de la plus grande pureté, les figures d'une grâce exquise, l'exécution achevée ; les mêmes qualités se retrouvent dans *Le Génie de la peinture s'inspirant de la vérité*. Ces œuvres, devant lesquelles les amateurs ne s'arrêtent pas assez, doivent être comptées parmi les meilleures productions de la glyptique de ce siècle. Le souffle de l'inspiration anime vraiment l'artiste et l'affranchit ; il a su tirer un habile parti des couches multicolores de gemmes bien choisies ; il donne en un mot le signal précurseur d'une innovation originale, comparable à celle dont l'art de la médaille était l'objet à la même époque ; moins modeste, Henri François eût atteint à la célébrité de novateur et de chef d'école.

(A suivre.)

E. BABELON.

LA RELIURE



La reliure étrangère, d'abord.

Montrée par un seul pays, l'Angleterre, où elle est traditionnelle et se renouvelle en gardant toujours la même allure *sui generis* et comme le même air de famille : les reliures anglaises à travers le temps, a-t-on dit, sont les variantes de fruits d'un arbre unique. Elles sont fort incomplètement représentées à l'Exposition ; peu d'exposants : Zaehnsdorf montre les décors à fers gras et à fond de pointillé qui sont essentiellement dans la manière anglaise, — envoi très typique et intéressant ; Harslake divise ses reliures en « exécutées par des hommes » et « exécutées par des femmes » : ce côté des hommes, côté des dames, en reliure d'art, est inattendu ; Bagguley, de Newcastle, présente d'élégants décors sur doublures blanches : quelques-uns dus à un français fixé en Angleterre, le dessinateur-graveur Solon, de la manufacture de Sèvres. — Le tout à des prix sterling.

Récemment, la reliure anglaise fut montrée au complet, avec son fort et son faible, dans une exposition faite chez Boussod-Valadon. Remarquable en certaines parties, et d'une saveur étrangère, elle réussit beaucoup. Tout se vendit. Certaines vitrines furent dévalisées. Plus d'un, même, qui ne s'était jamais occupé de reliure et eût été embarrassé de dire le nom d'un relieur parisien, tint à se signaler par un achat de reliure londonienne. Tout comme aujourd'hui, à l'Exposition, on s'établit homme de goût en mettant sa carte de visite devant un petit pot de Copenhague.

La reliure française.

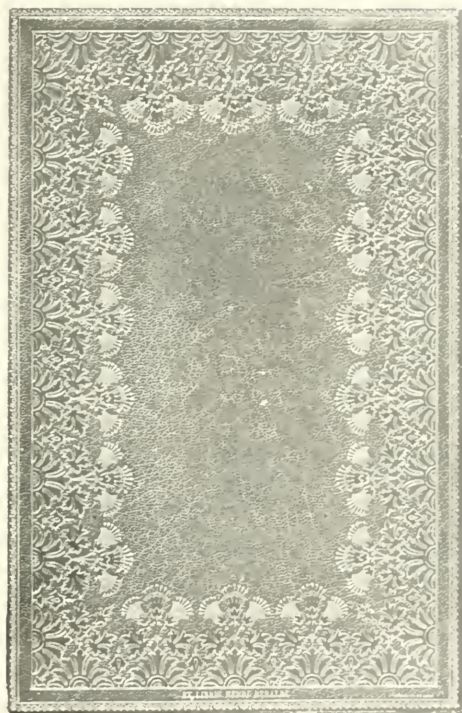
Splendide ! Art en floraison et en renouvellement complet ; ayant dégagé, pour une époque nouvelle et des livres nouveaux, une formule nouvelle.

Que d'efforts à travers le siècle pour en arriver là ! Combien intéressants à

[illegible] depuis le moment où, à la fin du XVIII[e] siècle la reliure française, au plus bas, [illegible] pour succomber à la concurrence anglaise et à « l'anglomanie ».

[illegible] une belle exposition centennale, exclusivement centennale, [illegible] de l'art, poussée à fond, se fût imposée ! Vitrine des relîures de l'Empire, en maroquin rouge à grain long, à décors non d'un grand art, mais d'un style caractérisé. Vitrine des célèbres frères Bozérian et de leurs [illegible]. Vitrine de la Restauration ; relîures d'un aspect tranché, lourdes [illegible] admirables de métier : les relîures de Purgold, Simier, et — en supposant qu'on soit parvenu à l'établir — la réunion complète des ornements [illegible] dans l'atelier du très illustre Thouvenin. Vitrine de la gaufrure et de [illegible] de la gaufrure, de la relîure néo-gothique, gothico-romantique et « à la [illegible] ». Vitrine de la relîure de 1830-48, époque la plus pauvre en idées [illegible], mais où quelques efforts isolés méritent d'autant plus de ne pas [illegible] qu'ils sont rares. Même, vitrine des relîures industrielles, à [illegible] illustrées : cette relîure a été franchement nouvelle, et elle a eu ses [illegible] que dès maintenant le musée des arts décoratifs se préoccupe de sauver. Vitrine de relîures de bibliophiles, précises et martelées : relîures de l'admirable Bauzonnet, exquises dans leur simplicité et rehaussées des fameux filets « à la Bauzonnet » ou « filets XIX ». Vitrine du milieu du siècle, [illegible] de l'époque, mais aussi vitrine de la virtuosité : livres précieux que les grands bibliophiles d'alors font restituer dans des relîures copiées d'anciens modèles, copies par lesquelles se sont formées des mains de doreurs d'une [illegible] sans égale et « l'ère des grands doreurs » depuis ne s'est point [illegible] : dorures d'Ottmann, de Niedrée ; et sur les relîures de Capé, — le relieur du second Empire, célèbre quoique mou — les morceaux d'étourdissante exécution d'un doreur incomparable : Marius Michel père. Vitrine des [illegible] de renouvellement faites par un jeune ornemaniste, Rossigneux, sur la commande de la maison Gruel : essais remarquables mais prématurés ; ils porteront fruit trente ans plus tard. Vitrine d'un relieur fameux entre tous, [illegible] des bibliophiles rétrospectifs d'un amour exclusif, du relieur demi-dieu, [illegible] Trautz, chevalier de la Légion d'honneur. Vitrine des dorures vigoureuses [illegible] de Lortic, chevalier de la Légion d'honneur à l'Exposition de 1878. Vitrine de Cuzin, qui par nécessité, parce qu'il fallait mettre en état [illegible] exceptionnels des livres à figures du XVIII[e] siècle, créa le [illegible] « genre Cuzin », puis par nécessité encore, évolua vers

des idées nouvelles et des fers nouveaux lorsque, les livres anciens étant épuisés, les bibliophiles n'apportèrent plus à relier que des livres contemporains. Vitrine d'Amand, de Magnin, de l'évolution — par des spécimens



RELIURE DE M[illegible]. — PA[illegible]

d'une exécution plus ou moins estimable et d'une conception plus ou moins pure — vers le décor « parlant », c'est-à-dire approprié au sujet du livre. Vitrine des excès de la reliure parlante et symbolique : illustrations enfantines en maroquin, anecdotes racontées sur la couverture du livre, reliures-tableaux. Vitrine des cuirs incisés et des cuirs ciselés. Enfin vitrine d'Henri

Marius Michel, du Marius de jadis, jeune relieur inquiet s'efforçant de renouveler le décor par la flore ornementale, et, influencé par le XVIe et par Rossigneux, arrivant à des compositions de plus en plus remarquables qui, à l'Exposition de 1889, le mettent en même temps que Cuzin à la médaille d'honneur.

Et alors il n'y avait plus qu'à enchaîner avec l'exposition décennale...

On [illegible] donc du XIXe siècle avec des amateurs rétrospectifs qui n'y croyaient point, et n'eurent qu'une seule idée : remontrer une fois de plus et hors de propos le XVIe, remontrer Le Gascon, remontrer Padeloup !

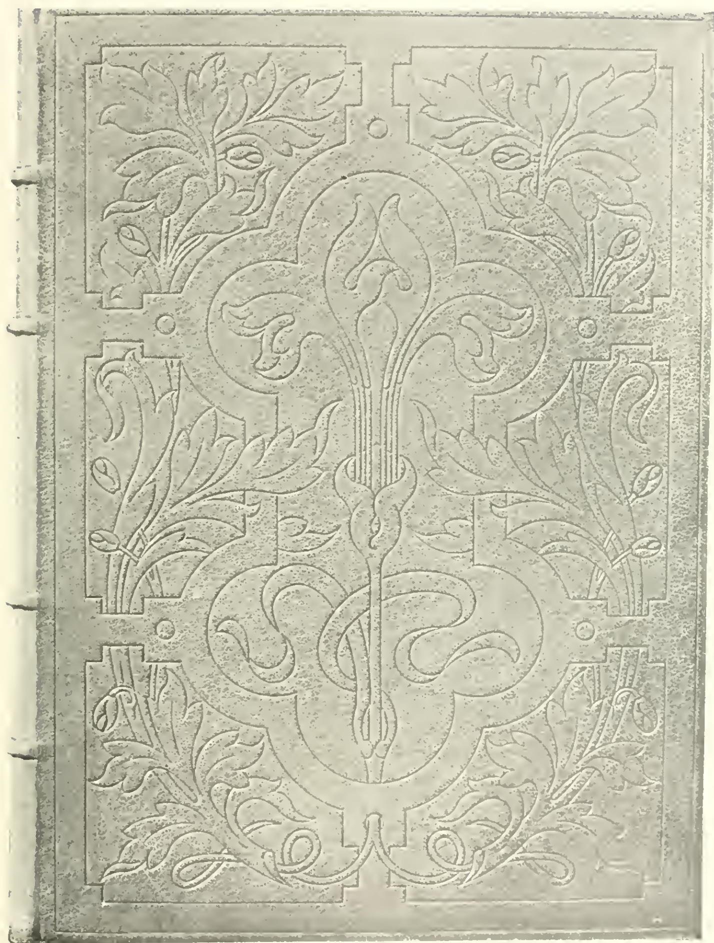
Quand on en vint à répartir les espaces à attribuer, pour la reliure, aux différents siècles, un bibliophile « très pur » s'écria d'un ton de dédain : *Pour ce dix-neuvième siècle, soixante centimètres c'est assez.*

Aussitôt l'on dérailla dans la mégalomanie des projets. Comme le grenadier Flambeau de l'*Aiglon*, on fit « du luxe ». La rétrospective se sépara de la décennale. La tricentennale de la reliure se mit sous un même hall avec la quadricentennale du livre et de la vignette, la bicentennale de l'affiche, la centennale *bis* de la lithographie, etc. Et les beaux plans sur le papier, se réduisirent, en fait, étonnamment. Se procurer l'équivalent de la galerie mazarine ? chimère. Avec un zèle absolu, des organisateurs dévoués draguèrent les fonds appauvris : ils ne purent ramener ni les grands « seizièmes », ni les grands Le Gascon, ni les mosaïques de Padeloup à trente mille francs la pièce, d'abord parce que les collectionneurs deviennent récalcitrants au prêt, et surtout parce que — axiome ! — : *depuis l'exposition de 1889, la difficulté de réunir une exposition rétrospective quelconque a décuplé*. C'est la fin !

Et l'exposition rétrospective de la reliure, bien qu'estimable et contenant quelques curiosités, ne fut, ni assez éclatante pour arrêter le regard des foules, ni assez originale pour émouvoir les bibliophiles.

Venons à la décennale.

On dit couramment que pour la gloire de la reliure, il suffit d'avoir un relieur à la fois. Présentement nous en avons dix, et ils ne suffisent pas. Et toujours, dans leurs ateliers, sont en confection des reliures de mille, deux mille francs et plus. Et toujours sur des livres contemporains. C'est le retour au vrai principe : le livre d'un temps dans la reliure de son temps. La reliure à décor copié de l'ancien ne fut, en somme, qu'un long accident, nécessaire dans notre XIXe siècle de la curiosité et du collectionnisme rétrospectif. Et invariablement sur des livres contemporains *illustrés*.



Reliure de Marius Michel sur « Le Passant »

Depuis 1889, l'activité de la reliure d'art a quintuplé. Voilà le fait décisif.

L'Exposition de 1900 met au comble de la gloire Marius Michel. Sa vitrine est une réunion de morceaux les plus précieux, *Le Passant*, *La Vie Rustique*, *Mireille*, *Les Nuits*, *Les Ballades de Villon*, *Paris qui consomme*, *Paysages parisiens*, *Pastels*, etc., montrés en partie déjà à ces Salons du Champ-de-Mars qui furent si bienfaisants aux objets d'art. Tout a été dit alors sur l'harmonieux contraste des tons de maroquin amoureusement choisis, toujours dans la note un peu grave. Tout a été dit sur l'élégance des décors admirablement proportionnés, établis sur des données géométriques certaines, et empruntés à la flore ornementale, qui va de la rose et de l'œillet au chèvrefeuille et à l'orchidée ; d'un art absolument nouveau, sans être de « l'Art Nouveau » ou du « modern style » dont Marius, en pur Français qu'il est, a horreur ; d'un art jamais maladif surtout, et absolument sain. On a dit de Marius qu'il était le relieur le plus intéressant que nous ayons eu depuis la Renaissance. Grand prix pour la seconde fois il vient d'être fait chevalier de la Légion d'honneur, tardivement, car dans la reliure d'art une croix est autrement difficile à emporter que dans le biscuit ou le cirage. Decoré à temps, il eût été officier aujourd'hui, comme Lalique. Et il eût dégagé, pour la croix de chevalier, Mercier.



Reliure de Mercier sur Un Cœur simple doublure

Marius représente un art personnel. Mais il y a en France une reliure traditionnelle, à filets, à fers, à dorures brillantes, à mosaïque finement sertie. Cette reliure est aujourd'hui représentée par un homme d'un goût élégant et sûr, et d'une habileté de main prestigieuse : Mercier, qui a

obtenir son grand prix. En fait, il est le successeur lointain des Ève et de Le Gascon, et le successeur immédiat de Cuzin, qui remplaça Trautz, lequel succéda à Bauzonnet, qui succéda à Purgold. Les reliures de Mercier sur *Le [illegible] de Maison-Rouge*, *Pastels*, *Le Roi Candaule*, *Les Contes Rémois*, *Les Nuits à Paris*, *Lorenzaccio*, *Cœur simple*, *La Vie des Boulevards*, etc., sont des joyaux scintillants, des objets précieux à toucher, et que le bibliophile s'enorgueillit de posséder et se délecte à regarder et à manier. Les Valois, jadis, les eussent recherchés, pour alterner dans leurs bibliothèques avec les grands morceaux de Marius. Aujourd'hui les Valois s'appellent Lacroix-Laval, Girard, Villebœuf, de Marsay, Pradeau, Borderel, Vitta, Spenser, Bordes, Vauthier, de Montgermont, Barthou, Claude-Lafontaine, etc., etc. Une sorte de [illegible] à cent têtes.

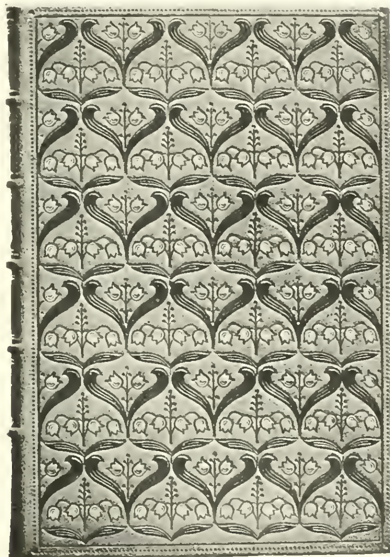
Derrière Marius et Mercier, ces deux grands protagonistes, Petrus Ruban (médaille d'or) est tenu en haute estime. Idées un peu moins spontanées, travail fin et serré ; il vient d'exécuter, pour le musée des arts décoratifs, un très beau buvard à fleurs jaunes sur fond vert. Un petit volume de sa vitrine renouvelle très heureusement le décor à répétition, par l'emploi du myosotis.

Canape, en très grand progrès, envoie de remarquables reliures sur *Nausicaa*, *[illegible]*, *Axel*, *Hérodias* et la *Prière sur l'Acropole* ; par les titres des livres on devine la fantaisie et la variété des décors. — Chambolle, Magnin (de Lyon), David, Bretault, sont des relieurs tout prêts à rendre à la bibliophilie de précieux services. — Le sympathique président de la chambre syndicale, Léon Gruel, fait des infidélités à ses livres d'Heures et évolue vers la reliure des livres de bibliophilie : exemple : un très heureux décor sur *Fleurs de Cyclamen*. Voici donc un atelier nouveau à la disposition des bibliophiles : ressource infiniment précieuse. Gruel expose aussi toute une série de cuirs incisés, très fins. Mais des cuirs incisés, des cuirs ciselés, nous n'avons pas à parler. Ce n'est pas de la reliure, c'est de l'objet indépendant encastré dans la reliure. Dès lors relevant d'une critique spéciale.

On pourrait citer encore d'autres noms. Cuzin fils, qui n'expose pas. Etc.

Un relieur a refusé de figurer à l'Universelle, pour ouvrir chez lui, dans son magasin du boulevard Malesherbes, une très remarquable exposition de plus de cent reliures. Devons-nous omettre Meunier, parce que l'Exposition universelle étant une bataille, il n'a pas marché au canon ? Mais il répond : « Le diplôme de grand prix seul vaut, et je n'étais pas en mesure de

l'obtenir. » Humilité non sans orgueil. Et il ajoute : « Pourquoi voulez-vous que je donne sept cent cinquante francs par mètre pour exposer des reliures dans des vitrines perdues au milieu de la classe des livres brochés, tuées par ce milieu glacial de blanc et noir qui éloigne le visiteur ? Les jours où il y a quatre cent mille personnes à l'Exposition, on en trouve deux devant la reliure, et encore ce sont des relieurs ! »



Reliure de Ruban (mosaïque à répétition).

La vérité est que la reliure d'art, qui a été cruellement isolée et délaissée dans l'Exposition (si encore on en avait formé, dans le salon de repos de la classe, un seul fond flamboyant !) a droit désormais de constituer sinon une classe, du moins une section spéciale. Elle a droit d'être exposée, comme au Champ-de-Mars, dans le chaud milieu des objets d'art. Ou tout au moins avec l'orfèvrerie...

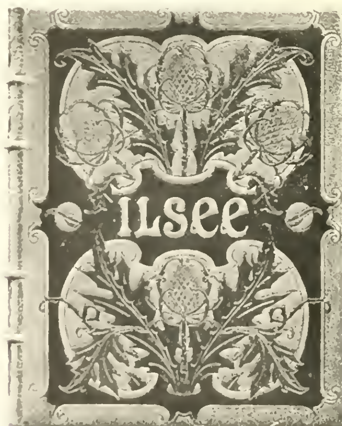
Non, gardons-nous d'omettre Meunier, relieur de grand avenir et de remarquable présent, d'une fécondité d'idées extrême : et qui s'explique

pas ? Est-il caractéristique de notre temps, qu'aujourd'hui un décor ne sert presque jamais qu'une fois, et que *sur chaque volume le bibliophile exige un décor inédit* ? Sur les cent reliures exposées par Meunier, un bon tiers sont de valeur, surtout les plus tranquilles d'idées : les décors extérieurs symétriques et les doublures traitées en mosaïque à répétition. Car aujourd'hui on veut aussi tout en mosaïque. Il y a, chez les bibliophiles, une sorte de frénésie bibliopégique qu'aucun temps n'avait encore connue.

En résumé :

Au XVI[e] les entrelacs-arabesques des grands artistes inconnus. A la fin du XVI[e] les compartiments des Ève, plus ou moins remplis (les fanfares). Au XVII[e] les subtils pointillés de Le Gascon. Au XVIII[e] les mosaïques de Padeloup et de Monnier, à répétition, ou inspirées de la faïence de Rouen ; les riches dentelles Pompadour inspirées de la serrurerie ; les admirables plaques Louis XV. Au XIX[e] le matériel de fers de l'Empire et de la Restauration, les filets XIX[e], la série des dorures extraordinaires, puis les recherches fiévreuses de nouveau. Au commencement du XX[e], le style établi, dans sa prodigieuse variété, de sa reliure à flore ornementale.

Henri BERALDI





LES TISSUS D'ART

I

TAPISSERIES FRANÇAISES



u seuil d'une étude, si rapide qu'elle soit sur les tissus d'art modernes à l'Exposition universelle, il semble impossible de ne pas citer l'admirable suite des tentures exposées au pavillon espagnol de la rue des Nations. Tissées d'or, de soie et de laine, elles ont été choisies parmi les sept ou huit cents pièces qui composent la plus riche collection du monde, celle de la couronne d'Espagne. Grâce à l'entretien sévère dont elle fut constamment l'objet, grâce surtout au climat sec des plaines sablonneuses environnant Madrid, cette collection a traversé les siècles en un remarquable état de conservation. Les ors, si prompts à noircir sous notre ciel humide, ont gardé leur éclat de métal et les tons des laines ou des soies n'ont pas perdu toute leur fraîcheur ; si bien qu'à leur apparition en France, sur les parois intérieures de l'élégant palais conçu dans le style de la Renaissance espagnole et qu'on dirait spécialement bâti pour les loger avec honneur, les

[illegible] ont été généralement accueillies comme une révéla[illegible] dans la lutte qu'ont engagée les nations pour rivaliser d'art et de goût, c'est à l'Espagne que revient le mérite d'avoir créé l'ensemble le plus [illegible] et le plus esthétiquement parfait. Voilà pourquoi je tenais à donner à



[illegible] de l'Espagne.

ces belles tentures une mention de début, à les inscrire pour ainsi dire en [illegible] par l'abondance et l'appropriation technique de leurs compositions, par la science et la conscience du dessin, par le jeu pondéré des colorations, par la finesse et le brillant du tissu, par leur lumineuse harmonie, [illegible] suivant le mot d'un de leurs admirateurs, [illegible]

Avec le *Dais de Charles-Quint*, on a surtout cité la *Passion de Jesus Christ* qui, de toutes les séries appartenant à la couronne d'Espagne, est la plus richement tissée d'or. Les cartons en auraient été tracés par Quentin Metsys.



La mission divine de la Vierge, tapisserie exposée au pavillon de l'Espagne

pour le compte du célèbre tisseur bruxellois Pierre de Pannemaker; mais, à ces œuvres qui, malgré leur beauté, trahissent le goût d'époque par le choix des poses et le contournement des gestes, ne doit-on pas préférer la paire de

[1] Je me trouve en cela d'accord avec M. Jules Guiffrey, qui, dans un très récent article (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XXIV, p. 96), a signalé la place exceptionnelle qu'occupent les chefs-d'œuvre d'Espagne dans l'ensemble d'art de l'Exposition.

tapisseries non moins riches, dont les sujets se réfèrent à la mission divine de la Vierge et qui se distinguent entre toutes par leur belle plénitude exemple de confusion par l'harmonieuse suavité de leurs colorations? D'un caractère moins tourmenté, d'un intérêt de dessin plus simple, sans avoir moins de grâce, elles sont d'une allure plus noble et s'imposent par plus de calme et de grandeur.

Bien que toutes soient de provenance flamande, achetées soit par le père ou la tante de Charles-Quint, soit par Charles-Quint lui-même, elles évoquent pour l'Espagne le souvenir de glorieuses époques, que rappellent aussi quelques tentures de gala pendues au mur du vestibule et de l'escalier dans le palais de la rue des Nations. Faits en applications de drap d'argent et d'étoffes de soie sur fonds de velours rouge, ces parements d'armoiries et de trophées, qui servaient à décorer les balcons ou les appuis des fenêtres, sont d'un ancien travail espagnol, sinon de fabrication madrilène; ils suffiraient à témoigner du passé d'art de l'Espagne, beaucoup moins brillante dans le présent; triste présent, s'il faut nous en rapporter au seul élément de comparaison qu'elle nous offre, en un coin perdu du premier étage des sections étrangères aux Invalides. Une manufacture royale de tapis a déballé là quelques spécimens de sa fabrication en vieux style alourdi, dans les tons mornes. Décadence manifeste; toutefois, et c'est là son excuse, l'Espagne n'a pas seule le privilège de cette splendeur exclusivement rétrospective. Pour s'en tenir aux tissus d'art, il ne faut pas mettre en parallèle les produits actuels avec les produits anciens exposés dans les petites expositions centennales, si l'on ne veut constater une absence totale de progrès, une déchéance réelle. Et voilà, tel que l'Exposition nous le fait apparaître, le résumé du siècle, le bilan d'art de trois générations dont l'esprit créateur semble avoir perdu sa direction théorique et la faculté momentanée de la retrouver.

Sans doute les connaissances pratiques du tisseur d'art valent ce qu'elles valaient jadis, et ce n'est pas lui qu'il faut accuser; aussi bien que ses devanciers il possède toute la technique de son métier et, sans crainte de démenti, l'on peut affirmer que pas un ouvrage ancien ne dépasse en virtuosité manuelle les ouvrages sortis de nos meilleurs ateliers; mais ce qui manque à notre temps, pour le rendre l'égal du temps passé, c'est, au-dessus de la maî-



Le dais de Charles-Quint, tapisserie exposée au pavillon de l'Espagne.

pose du tapissier la maîtrise des faiseurs de modèles. En dépit des créations [illegible] qui se sont élevés par milliers à travers le monde, peut-être même à cause de ces créations, il ne s'est formé nulle part des peintres suffisamment préparés pour réaliser des compositions en rapport exact avec les nécessités décoratives de la tapisserie. Les excellents spécialistes de l'image textile, capables de construire et d'exécuter le tableau-tenture, sont remplacés aujourd'hui par des artistes plus ou moins célèbres, plus ou moins doués de talent, de génie même, mais qui ne savent rien ou presque rien de l'office pour lequel on réclame leur concours. En cela comme en bien d'autres manifestations d'art, la tradition s'est perdue.



1. [illegible]

Et ce qui doit nous faire regretter davantage cette tradition, c'est qu'elle aurait à son service les incomparables interprètes dont je parlais tout à l'heure. Ceux de la manufacture nationale des Gobelins notamment sont parvenus à cette souveraineté de métier qui leur permet de traduire les modèles même les plus rebelles à l'esprit de la navette. La preuve nous en est fournie par une composition tissée d'après une peinture de Gustave Moreau, *la Sirène et le Poète*. Gustave Moreau [illegible] cette *Sirène* peu d'années avant sa mort, c'est dire qu'il y mit [illegible] marque, l'insaisissable jeu de facture dont il a poursuivi la



Marie-Antoinette et ses enfants. [illegible]

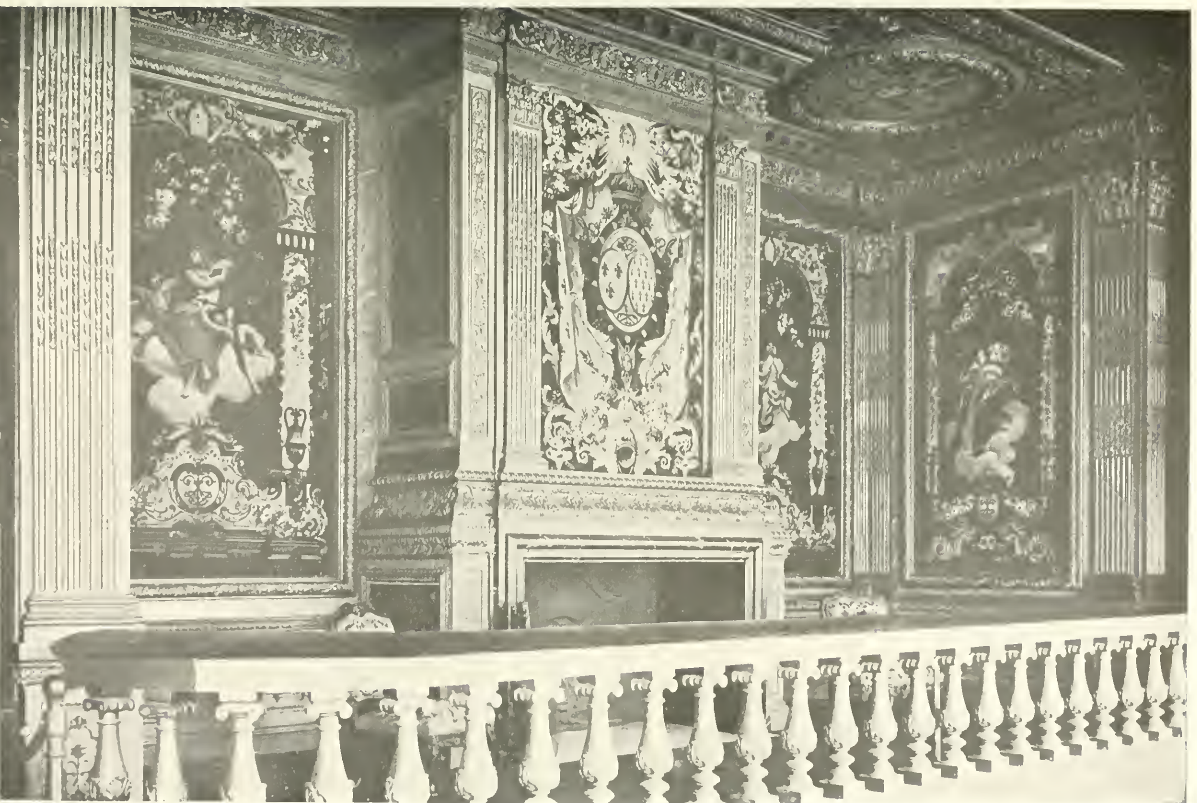
recherche pendant quarante années de sa vie. Il aimait les figures simplement traitées, presque en décor de faïence, qu'il enlevait sur des fonds où le fluide des colorations, vives comme des tons d'émail, se mêlait capricieusement à des grattis de brosse rehaussés d'accrocs de lumière.

[illegible] des algues, des coraux, des coquillages enchevêtrent le [illegible] de leurs tons d'or, de pourpre et de nacre sur des roches de saphir pailletées de scintillements. Eh bien, malgré l'apparente impossibilité de traduire avec la sécheresse du fil les irisements de jour, les fondus de laque, les [illegible] de gemmes et de pierres précieuses, les grignotis d'herbes et de lichens, le rendu des Gobelins est à la hauteur du modèle. Pour apprécier ce tour de force, que les amateurs de technique pourront, après la fermeture de l'Exposition, aller admirer au musée du Luxembourg, on doit se rappeler que la tapisserie n'a pas la liberté de la broderie qui, sur un tissu de soutien, sur chaîne et sur trame d'emprunt, fait courir, en changeant à volonté de points et de reliefs, les plus capricieuses enjolivures. Tout en peignant en laines de couleurs différentes le sujet à reproduire avec un point constamment le même, la tapisserie couvre sa chaîne et fait sa trame, et c'est à cette servitude qu'elle doit son apparence un peu froide, propre aux tissus plats de travail uniforme. Les traducteurs de Gustave Moreau, pour éviter un tel aspect, incompatible avec le caractère de leur modèle, ont usé d'artifices et mis en jeu toutes les ficelles du métier, jusqu'à des rehauts de soie simulant les croûtes de pâte que le peintre plaque sur la toile en accroche-lumière.



[illegible]

Et cette virtuosité dont témoigne la reproduction de la *Sirène* distingue tous les sujets tissés à la manufacture. La plupart, d'une interprétation peu compliquée, réclameraient de l'artiste tapissier moins de souplesse inventive ; mais, en art textile, les sujets simples sont parfois d'une exécution tout aussi malaisée. L'excellent administrateur, M. Guiffrey qui, tout en étant un maître de l'érudition, appartient à la race si rare des directeurs qui dirigent, s'est proposé de ramener la tapisserie au principe décoratif et de l'arracher à l'imitation pure de la peinture, à cette copie servile du tableau dont le peintre Oudry inaugura la pratique vers le milieu du XVIIIe siècle à la manufacture.



Première chambre de la Cour d'Appel de Rennes

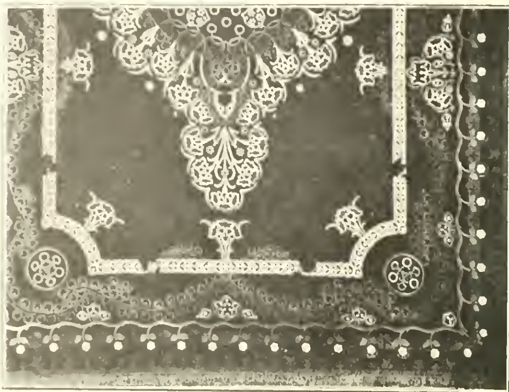
Tapisseries des Gobelins d'après les cartons de M. Joseph Blanc

Dès lors, au lieu de modeler, par exemple, les nus en dix-huit ou vingt nuances, de faire les passages des ombres aux demi-tons et des demi-tons aux lumières par le dégradé complexe des colorations, on modèle ces mêmes nus en trois tons qui se pénètrent en hachures dans les passages ; et, pour être sommaire, ce procédé n'en exige pas moins un coup d'œil très expert, un tour de main très sûr.

Ce n'est pas que la tapisserie-tableau n'ait aussi son genre de beauté très appréciable. Moins puissante que la peinture, qu'elle s'efforce d'égaler, elle a des suavités de pastel et s'assimile, s'incorpore la lumière qu'elle laisse s'épanouir en elle et qu'elle ne renvoie pas, à la manière des toiles vernies, en miroitement de glace. Aussi se plaît-elle au jour d'intérieur ; elle est le vrai cadre d'appartement et les spécimens qu'expose la manufacture ne peuvent qu'ajouter à notre désir de ne pas la voir disparaître. Témoin la *Marie-Antoinette et ses enfants*, tissée d'après le grand portrait du musée de Versailles et que la France doit offrir à l'Impératrice de Russie, je crois ; témoin encore un médaillon signé Claude, intitulé *Zaïre*, et qui fait partie d'un ensemble appartenant au théâtre Français. Mais si la tapisserie-tableau possède des grâces particulières, elle doit recourir, pour rendre les modelés subtils de la peinture, à l'infinie variété des nuances ; elle devient alors singulièrement fragile, perd en franchise ce qu'elle gagne en délicatesse, abdique de sa force en renonçant à sa simplicité. Et ce fut encore la tâche de M. Guiffrey d'accoutumer les tapissiers à changer leur œil de peintre contre l'œil du décorateur ; il les déshabitua des saveurs trop fades pour leur faire trouver du goût aux effets robustes, aux accents forts qui permettent de remplacer par des tons de durée les nuances éphémères. Ainsi les tapissiers de la manufacture sont prêts à tisser des chefs-d'œuvre, à la condition qu'il se trouve des peintres pour leur en fournir les modèles.

La *Scène du tournoi*, dont M. Jean-Paul Laurens a donné le carton, est un essai de retour à la tapisserie simple et colorée ; mais les tons sont violents partout ; ils chantent en couleur et non pas en lumière. M. Laurens, très supérieur à l'art du décorateur textile, n'a pu songer à s'approprier le procédé des vieux faiseurs de modèles, qui s'ingéniaient à répandre sur toute leur composition une même coloration de lumière, une sorte de gris chaud, de grand plan ensoleillé qui, s'étalant sur les clairs des carnations, des costumes et des paysages, laissait les tons d'ombre et les colorations vives res-

[illegible] en vigueur et les empêchait, en les baignant dans l'harmonie, de se heurter durement les uns les autres et de blesser le regard. Quant à la perspective adoptée par M. Laurens, elle ne relève pas non plus du parti pris [illegible] ; elle est trop brusque, fait paraître, derrière le groupe principal et presque sans transition, des personnages tout petits qui animent insuffisamment les fonds. Cette perspective vraie, qu'expliqueraient en un tableau les



[illegible] (Gobelins), d'après le modèle de M. [illegible].

effets du recul aérien, convient mal à la tapisserie qui traduit péniblement et sans intérêt les jeux mouvants de l'atmosphère. L'espace ne s'y remplit pas avec du ciel et de l'air, mais avec des lignes de dessin et des plans successifs savamment gradués de manière à ne pas en rapetisser le caractère.

D'autres modèles de M. Laurens, *La mission* et *Le départ de Jeanne d'Arc* supportent difficilement d'être comparés, au point de vue de leur valeur technique, avec les vieilles tentures de Saint-Rémy pendues à côté d'eux. Le voisinage leur fait tort. Auprès de compositions où pas un pan de l'étoffe n'est perdu pour le style, elles semblent vides.

La France en Afrique de M. Rochegrosse est-elle mieux établie selon l'esthétique textile ? La *France*, fluette et gringalette, est si décolorée de neurasthénie que ses chairs et sa forme de spectre translucide se détachent à peine du fond ; elle apporte, soutenue par un bataillon de soldats coloniaux,

l'esprit de la paix et de la civilisation à des nègres formant au premier plan un groupe assez confus, et ce groupe, qui fait paquet vers la gauche, rend plus sensible le néant de la droite. Sans l'amusante fantaisie de la bordure, la composition manquerait presque d'intérêt.

Je ne puis citer tous ceux des modèles qui, malgré l'active direction de l'administrateur, ne répondent pas au grand besoin d'essor de la manufacture ;



TAPIS DES GOBELINS, d'après le modèle de M. [illegible].

mais je ne saurais passer sous silence un essai de mise sur le métier d'après une *Danseuse* de Chéret. Le tissage est remarquable et les traînées de pastel sont copiées avec une surprenante dextérité d'imitation : mais c'est de l'art de vice, de la tenture pour maison louche. La tête grimace un rire canaille ; le décolletage du corsage laisse à nu des formes malsaines, vidées par le bal public et qui sont tout au plus excusables comme piment d'affiche. En notre temps où l'art a besoin qu'on l'élève, où sa plus grande détresse est son manque de noblesse, on conçoit mal la pensée qui l'abaisse jusqu'à lui faire ramasser des sujets de ruisseau, le long des trottoirs de la rue.

Plus dignes et plus hautes sont les compositions que M. Joseph Blanc a peintes pour la décoration de la première chambre de la cour d'appel du palais de justice de Rennes. Les quatre figures, *la Loi*, *la Justice*, *la Force*, *la Charité*, qui reposent sur des nuages au centre d'entourages ornementaux, sont

[illegible] dessin soutenu dans le caractère. Par malheur pour l'art textile, dont je m'occupe exclusivement ici, M. Blanc ne s'y révèle pas coloriste et généralement on lui dénie le sens juste des valeurs. Dans la présente décoration on



[illegible], tapisserie des Gobelins.

reproche à ses fonds leur teinte jaune un peu sombre et passée légèrement au jus de réglisse : les figures ont peine à s'en dégager. Les tonalités de certaines carnations et de quelques draperies sont lourdes ; et cependant tel est [illegible] du style en art, telle est la valeur décorative de la tapisserie dans les [illegible] que la restitution de la salle de Rennes et la présentation des

nouvelles tentures dans le cadre d'architecture qui les fait valoir composent un assez bel ensemble.

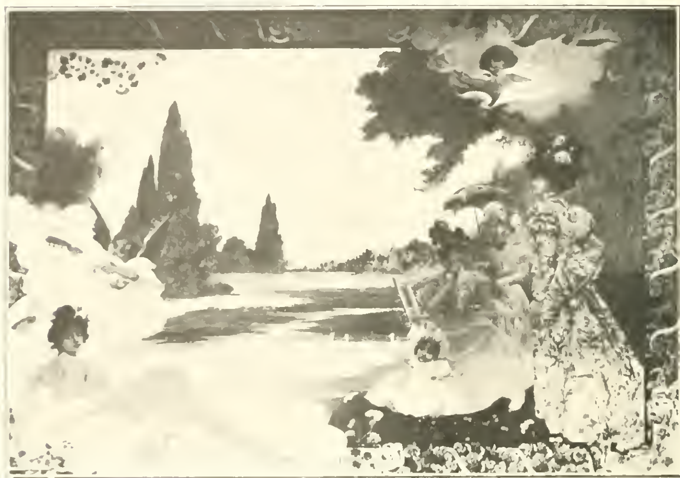
Et si des tentures nous passons aux tapis, c'est pour constater que les



L'Aurore et Céphale, tapisserie [illegible] Hamot.

modèles ne servent pas mieux l'excellence de la texture. Un tapis comporte des tons résistants, sur lesquels prend pied le mobilier et qui soutiennent les pas de la personne : mais il ne doit pas crier de rutilance, quitter le parquet pour se jeter avec éclat aux yeux des visiteurs : qu'il forme un fond solide, mais qu'il reste à sa place en parterre. Tel n'est pas le cas du modèle

fournie par M. Binet (l'architecte si discuté de la porte monumentale). M. Binet est parti de ce principe émanant de je ne sais quelle mauvaise rhétorique d'art, à savoir qu'on ne saurait marcher sur de la ronde-bosse décorative, sur du dessin à reliefs. Il a donc adopté des motifs de fleurs et de feuillages absolument plats, sans ombres ni lumières, tels qu'on en plaque sur les murs au pochoir; et comme son décor néo-persan hurle de rouge et de vert criards, on en reçoit



LA CONVERSATION AU BOIS, tapisserie d'après M. [illegible] (maison Hamot)

l'impression que produirait une décoration de café d'Orient. C'est à l'Élysée qu'est destiné ce tapis, anti-français de style, de couleur et sans doute d'appropriation; car, s'il doit accompagner des meubles à la française, comment s'accordera-t-il avec eux. La mode, en nous habituant à nous contenter, pour orner nos appartements, de tissus faciles à recruter dans le commerce, a surpris notre goût; elle nous a fait accepter cette idée barbare que la géométrie sauvage et les tonalités brutales du tapis turc ou persan peuvent se concilier avec les courbes élégantes et les grâces distinguées du mobilier français, et c'est ainsi qu'a pu s'imposer à la manufacture l'étrange erreur qui consiste à fabriquer, au prix de deux à trois mille francs le mètre carré, quelque pastiche

oriental dont on trouverait l'équivalence à trente-trois francs le metre dans les magasins de nouveautés. Si l'art violent ou baroque de l'Orient peut avoir une part dans nos combinaisons décoratives de France, c'est seulement celle que lui fit accorder au XVIIIe siècle la fantaisie naissante pour les objets de Chine, part de curiosité, part accessoire. Et, puisque l'occasion m'est



L'Hiver, tapisserie de Beauvais d'après M. Z[illegible]

offerte de revendiquer pour le tapis français le rôle d'art qu'il n'aurait jamais dû cesser de jouer, j'ajouterai qu'il a fallu, pour subir le règne presque absolu du tapis turc, une époque où s'était perdu le sens des ensembles et la tradition de l'harmonie.

Quant à prétendre qu'il faut aplatir le dessin sous nos pas pour nous éviter des trébuchements imaginaires, c'est là quelque boutade d'homme de lettres improvisé critique d'art. Matériellement, est-ce qu'on ne marche pas sur l'herbe épaisse dans les champs, sur des palmes aux processions, ou sur des fleurs ? Est-ce qu'idéalement notre imagination ne peut se complaire à fouler, sur le décor d'un tapis, la surface veloutée d'un parterre de roses ou de chrysanthèmes, même modelés en trompe-l'œil, même massés en touffes

ses groupes ou guirlandes ? Depuis que l'art s'est avisé de décorer le sol des musées et des palais qu'est-ce que la fantaisie n'a pas étalé sous les pieds des hommes, jusqu'à des scènes de gladiateurs en mosaïque romaine, jusqu'aux labyrinthes en dallage du moyen âge ? Et je présume que, si les innombrables sujets à reliefs apparents avaient fait fourcher les pas et broncher les jambes, ils ne se seraient pas perpétués jusqu'à nous. Et, dès lors qu'on s'en rapporte à cette fausse logique de littérateur qui proscrit tout relief imaginativement incommode, peut-on accepter sur un siège les motifs de fleurs condamnés sur un tapis, et n'est-ce pas plus dangereux de s'asseoir sur des roses que de les piétiner en écrasant de la semelle leurs piquants ? Il faudrait donc que le ministère des affaires étrangères auquel il est destiné renonçât au meuble, canapés et fauteuils, fleuri par M. Mangonnot de bouquets et de guirlandes pour la manufacture de Beauvais qui ne se reproche pas cependant de l'avoir exposé. Surtout il faudrait rentrer au magasin le grand canapé, si parfait de texture, que présentent les Gobelins eux-mêmes d'après un vieux modèle, car les fruits variés qui composent son ornementation, les pêches, les grenades et les pastèques ouvertes pourraient tacher du jus de leur pulpe nos habits de cérémonie. Non, de telles théories, destructives de toute hardiesse décorative, sont décevantes. L'art ne vit pas seulement de rhétorique transcendante, mais de forme et de relief, et, pour ma part, des trois tapis exposés par la manufacture, s'il en est un que j'eusse aimé ne pas rencontrer là, c'est le néo-persan, aux aplats de pochoir, peint en tons tout crus par M. Binet. Des deux autres, dont les cartons sont dus à M. Libert, le premier, très ferme de tonalités, rappelle malheureusement par sa disposition le découpage mécanique ou l'enlevage à l'emporte-pièce qui n'est jamais sympathique. Le second, d'une belle composition à grands rinceaux et bien centré d'un semis de pivoines qui fait corbeille, se perd par des fadeurs de coloris nébuleuses ; s'il ne manquait de force, il serait, de tous les tapis modernes réunis à l'Exposition, la meilleure pièce. M. Libert, décorateur habile, travaille couramment pour le commerce, dont il subit les exigences ; il s'est fait inévitablement une pratique de métier qui le domine malgré lui. La clientèle veut des nuances pâles, des bleus et des roses mort-nés, sur lesquels les toilettes féminines, même les plus délicates, ne paraissent pas éteintes ; et les modèles que M. Libert a créés pour une maison de Tourcoing, qui les a exposés, ont été conçus selon cette vision de chlorose. Fanés avant le temps,



La Fête du Printemps

Tapisserie [illegible] au point par M. J. L. [illegible] de Tourcoing, d'après le carton de M. [illegible]

ils sont au goût du jour: c'est tout ce qu'on peut dire d'eux de moins désobligeant.

Ce besoin de décoloration avait, en ces dernières années, atteint son paroxysme morbide. Nous avons vu, par réaction, les femmes afficher pour leurs costumes de ville, dans les tonalités de leurs robes ou de leurs chapeaux, tout ce que l'aniline peut produire de plus truculent. Mais le mobilier n'a pas encore eu sa part dans cette rénovation, qui s'est portée d'ailleurs d'un excès vers l'autre. Les tissus d'art d'appartement en sont restés à la note pâle, et les industriels tissent leurs étoffes à l'unisson.

M. Hamot, l'un des principaux manufacturiers d'Aubusson, expose deux tentures, *Vertumne et Pomone*, *L'Aurore et Céphale*, qu'il a mises au métier d'après les célèbres compositions de Boucher. Les modèles-peints de ces compositions appartiennent aux Gobelins qui, de leur côté, les ont reproduits pour le compte de M. Maurice Fenaille, richissime amateur, doublé d'un très délicat connaisseur. Or, tandis que les deux Boucher, directement tissés à la manufacture nationale d'après les cartons originaux, sont haussés de tons, affirmés de contours, les mêmes, que M. Hamot a dû faire exécuter d'ailleurs d'après des documents secondaires, sont traités dans le genre à la mode : ils semblent si mangés de soleil, si passés à l'air que des admirateurs mal exercés pourraient les prendre pour des tapisseries du vieux temps ; et c'est peut-être ce que désire l'acheteur. Mais, à les considérer en dehors de l'intérêt de vente, au point de vue plus élevé de l'art, on peut y regretter la confusion des valeurs : l'œil y poursuit en vain le dessin qui s'efface, les plans qui se dérobent, les modelés qui s'évanouissent.

Et cette tendance au pâle devient blafarde dans les panneaux modernes tissés par M. Hamot. Je laisse de côté deux vases de fleurs signés Madeleine Lemaire et qui sont simplement de trop grandes aquarelles à la navette : mais la *Conversation au bois* de M. Dubufe est si cherchée dans le délicat qu'elle en est restée veule et blême.

D'autres sujets, exposés par le même M. Dubufe comme modèles d'art, la *Danse ancienne* et la *Danse moderne* ont une semblable apparence maladive, qu'accentue la grâce mièvre du dessin. Des artistes qui voisinent avec M. Dubufe dans cette partie de la section consacrée aux décorateurs textiles, ne lui sont pas supérieurs, et l'impression qui s'impose au visiteur dans les galeries industrielles, c'est exactement celle qu'il a ressentie dans les galeries

[illegible] une impression de découragement devant la désespérante insuffisance des modèles. Dès lors à quoi sert de sacrifier tant de nobles efforts et d'engager de si sérieuses dépenses, puisque le tapissier le plus habile ne peut rien produire de beau sans le secours du peintre qui lui fait défaut ?

Certes les tapissiers de l'industrie sont des gens experts, qui rivalisent de science pratique et de perfection technique avec leurs confrères des Gobelins. On en a la preuve immédiate lorsqu'on quitte des yeux les essais modernes pour examiner les copies de l'ancien, excellemment réalisées par les mêmes maisons d'Aubusson. Sur de très beaux tapis Louis XIII, Louis XIV et Louis XVI, sont rangés des meubles imités des plus belles époques, et tout de suite, à les regarder, on ressent comme un choc d'art devant l'admirable consistance des détails, dont le tracé si ferme et la vigueur précise ont pour correctifs la large distribution de l'ombre décorative et le bel épanouissement de la lumière.

M. Braquenié qui, comme M. Hamot, se distingue par une remarquable exposition de copies anciennes, produit, de même que son émule d'Aubusson, une grande composition moderne. Il en a demandé le carton à M. Wagrez qui, dans un triptyque de quatre mètres de long, a représenté quelque chose comme une *Journée vénitienne*. A vrai dire la tonalité générale en est soutenue, mais l'effet est uniformément égal, les colorations s'isolent, l'eau même fait une tache sans transparence, tandis que les palais du fond ne prennent pas de parti sur le ciel. Le grand sujet historique, également en forme de triptyque, que Van Geels a peint pour le même M. Braquenié et que celui-ci présente, dans la section belge, comme une production de son atelier de Malines, est d'ordre assez pareil, très honnêtement dessiné, sans masses décoratives !

C'est le reproche tout contraire qu'on adresse aux *Quatre Saisons* de Zuber. Elles forment, avec le salon du ministère des affaires étrangères, le fond d'exposition de notre autre manufacture nationale, celle de Beauvais. Or les paysages de M. Zuber, simples vues prises au Luxembourg, sont remarquables par leur sentiment de vérité, par la justesse des valeurs, l'éclat de la lumière et la profondeur aérienne, en un mot par l'effet. Mais, pour réaliser des compositions textiles avec de simples aquarelles enlevées en quelques coups de pinceau devant la nature, M. Zuber a cru qu'il n'avait pas besoin de leur donner d'autre fini que celui de ses pochades ; il s'est contenté d'ajouter ici

des chrysanthèmes sur un banc, là des corbeilles de rhododendrons sous la neige, ailleurs des cerfs ou même des personnages, et je ne recommande pas ces derniers à la critique des figuristes de profession. Le résultat, si l'on met à part ces pauvres figures, est un quatuor de paysages traités en décor, ce qui ne veut pas dire décoratifs : ils prennent le regard par leur aspect de



La Fête du Printemps

tapisserie tissée mécaniquement par M. J.-L. [illegible], de Tourcoing, d'après le dessin de M. Grasset

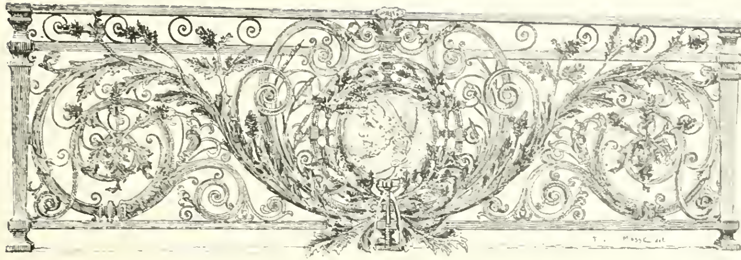
réalité vibrante ; ils ne le retiennent pas, car l'exécution apparait lâchée et, textilement parlant, le lâché c'est le manque d'intérêt, parce que c'est le vide.

Et, prêt à quitter la section française pour pénétrer dans les sections étrangères, je n'ai pas besoin d'un grand nombre de lignes pour résumer ma visite. Il me suffira de répéter ce que j'ai partout entendu dire, à savoir que si l'art textile n'avait, pour son salut, de beaux modèles anciens à recopier, il

symptômes d'épuisement et d'anémie. Je n'ai le droit d'engager personne, malgré le grand avantage que je pourrais trouver à citer de puissantes autorités à l'appui de ma conclusion : il m'est du moins permis d'invoquer le témoignage d'un esprit grave et clairvoyant. En de récents articles parus à l'occasion de l'Exposition universelle et dont j'ai déjà cité le premier plus haut, M. Guiffrey, si bien placé pour être le meilleur juge en la matière, a consigné son opinion avec tant de franchise et de netteté qu'il nous donne toute liberté pour en faire usage. Il constate, relativement aux époques de gloire et d'apogée, l'infériorité présente de la tapisserie, mal servie par des peintres qui sont tous inaptes à la décoration textile. J'estime trop le caractère et le jugement de M. Guiffrey pour ne pas me déclarer très heureux d'une consécration qui me justifie d'avoir répondu sans réticences à la mission de confiance dont m'avait investi la *Revue*.

FERNAND CALMETTES.





LE MÉTAL

LE FER



Il serait malséant de le nier : Pour la plupart de ceux qui connaissent la technique du fer et que sa métallurgie intéresse, l'Exposition de 1900 comporte un gros mécompte, une réelle déception. Depuis 1851 et le fameux *Cristal-palace* de Londres, toutes les exhibitions universelles qui se sont succédé en Occident s'étaient particulièrement distinguées par de curieux et croissants progrès dans la construction en fer. Déjà, la rotonde immense de 1867 si ingénieusement disposée, si logiquement combinée pour présenter dans leur rationnel développement les phases successives de nos diverses industries, marquait une amélioration sur la grande carcasse du palais des Champs-Élysées, bien injustement décrié par les architectes acharnés à sa destruction, et qui cependant — on commence à le reconnaître — n'était pas sans mérite. En 1878, autre conquête ! on avait assisté, avec les brillants carrelages en relief de Leibnitz et de Parvillée, à l'union de la céramique et du fer. — Union qui nous apparaissait, comme devant être bénie des dieux et féconde entre toutes. — On proclamait que cette alliance des émaux resplendissants, doués d'une persistante fraîcheur,

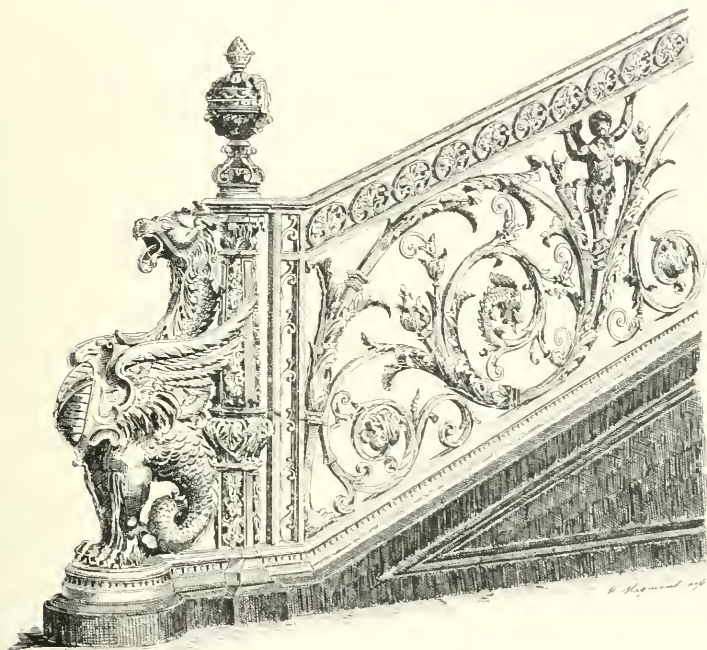
[1] Cinquième article. Voir la *Revue* des 10 mai et 10 juin, t. VII, p. 359 et 441, 10 juillet et 10 août 1900, t. VIII, p. 43 et 91.

avec le métal aux profils d'une immuable rigidité, devait conserver à notre architecture renouvelée un impérissable éclat, une jeunesse éternelle. — En 1889, nouvelles innovations, nouvelles victoires et redoublement d'enthousiasme. Comme on célébra alors les mérites des deux palais Formigé ! et qui de nous ne s'est pas senti quelque peu ému, touché par une mélancolie réelle, quand on a vu disparaître ces pilastres fleuris, ces frises écussonnées et ces verdoyantes coupoles répercutant dans l'azur du ciel les rayons du soleil ! Et pour les deux témoins qui nous restent de ce gigantesque effort, la tour Eiffel et la galerie des Machines si audacieusement conçue par ce pauvre Dutert pour abriter tout un monde... après avoir été la grande attraction d'alors, après avoir joui dans toute l'Europe, que dis-je ? dans l'Univers entier d'une renommée sans seconde, elles sont demeurées un objet d'étonnement et d'admiration pour les visiteurs de l'heure présente.

Il semble que de pareils précédents engagent, et à la suite de succès aussi éclatants, il était permis de s'attendre aux plus invraisemblables prodiges. Quelques bons esprits s'étaient même laissé aller à cette espérance que le XIXe siècle, après avoir, au milieu de sa course, assisté à l'inauguration de l'architecture en fer — avec cette merveille des Halles Centrales trop peu appréciée chez nous — nous donnerait, à son déclin, la définitive formule de cette architecture. Jobard de Bruxelles, qui aimait à vaticiner, ne s'était-il pas écrié, il y a quarante ans, que « la race des anciens pontifes lithotomistes » devait s'éteindre comme celles des mastodontes et des plésiosaures, pour faire place à « l'espèce des artistes sidérurgistes » ? Il n'en a rien été pourtant. Certes le pont Alexandre III est une œuvre magistrale et qu'on ne saurait trop louer, mais insuffisante pour clore l'ère des innovations héroïques. Et partout ailleurs, dans cette immense *Foire du Monde*, le fer aux rigides profils est remplacé, extérieurement au moins, dans ces constructions qui forment une ville, par les flexibles et molles ondulations du plâtre immaculé, éblouissant, agaçant de blancheur. Partout la sidérotechnie, dont on attendait le renouvellement des formes architectoniques, est vaincue, chassée, bannie par le staff, les moulages, les pâtisseries !

Est-ce à dire que l'emploi et le travail du fer aient, depuis 1889, subi une sorte d'éclipse ? Aucunement. Le rude métal que nos ancêtres, suivant l'expression du bon prédicateur René Françoys, réservaient avec prédilection pour « les étals de tuerie et les massacres des guerres », est devenu, en cette fin

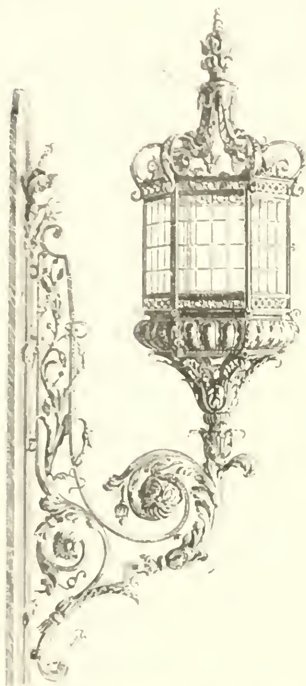
de siècle, l'élément de civilisation indispensable par excellence. Jamais — les statistiques en font foi — sa production ne fut plus considérable. Jamais ses applications ne furent plus variées. S'il continue de distribuer la mort, il fournit à toutes nos industries de l'alimentation et du vêtement, les organes



DÉPART DE RAMPE EN FER FORGÉ, par M. A. BERNARD

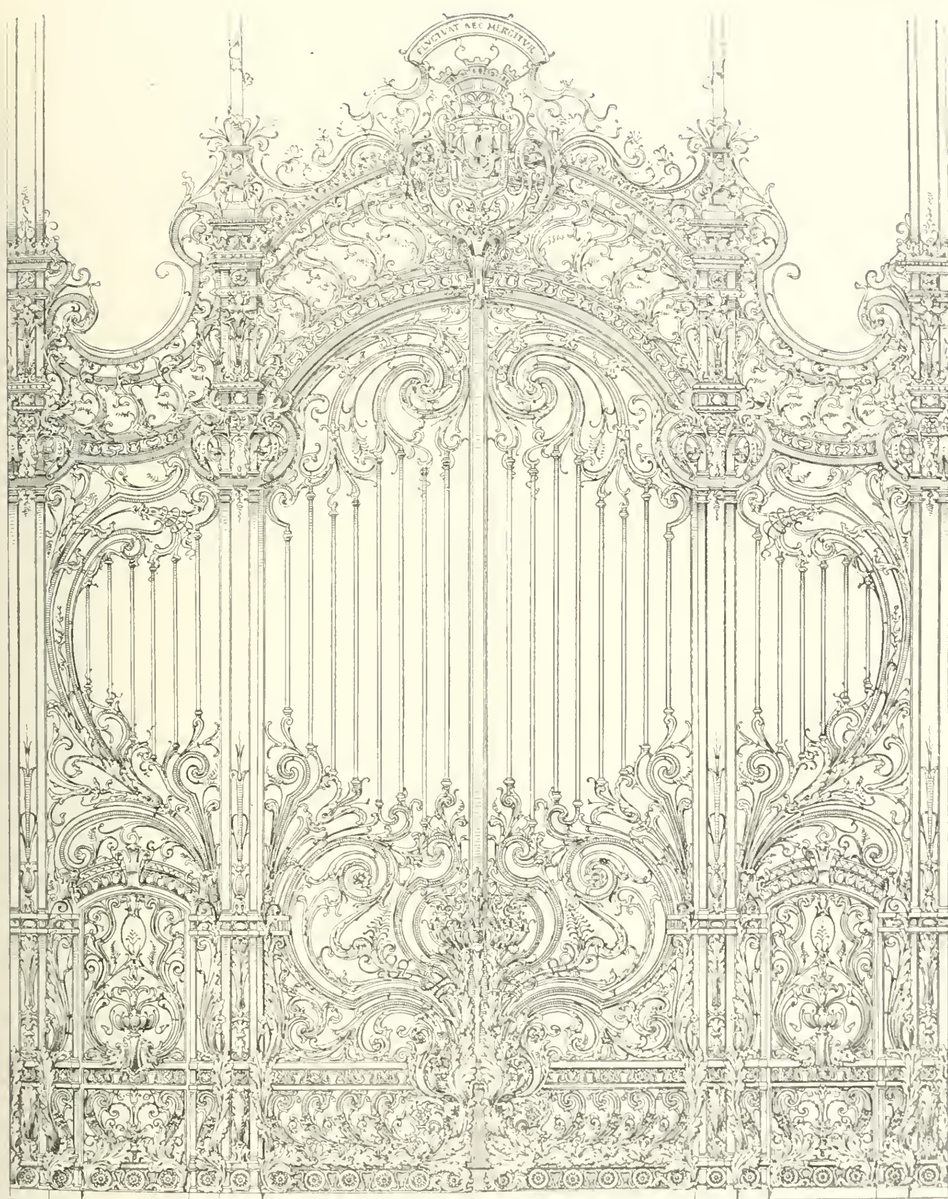
d'une fabrication intensive. Il porte partout la pensée et la vie. C'est à lui qu'on doit, sur terre et sur mer, la rapidité et la sûreté de la locomotion, la facilité des relations dans l'air et sur le sol. Chaque jour son action s'accroît. Non seulement, comme par le passé, sa présence s'affirme dans nos installations domestiques; non seulement il est la parure et la sécurité de nos foyers, mais son intervention a permis la solution normale d'une infinité de problèmes, devant lesquels nos ancêtres seraient demeurés hésitants et

les salons. Une visite au pavillon du Creusot ou au palais de la navigation commerciale, quelques instants passés au Champ-de-Mars, dans la section de la métallurgie ou dans celle de l'électricité, produisent une inoubliable impression. Vulcain et ses infatigables cyclopes sont en train de devenir les maîtres du monde.



Notez que même dans les faits de l'habitation, le rôle du fer s'agrandit chaque jour. Dans cette serrurerie d'art, qui doit nous retenir plus spécialement, on ne cesse de lui trouver des applications heureuses et nouvelles ; et vous avez pu le voir notamment, en ces dernières années, remplacer aux portes de nos maisons de rapport, par des clôtures élégantes et graciles, les vantaux massifs en épaisse menuiserie, et communiquer de la sorte, aux habitations les plus bourgeoises, un air de richesse avenante et de prudente hospitalité.

J'ajouterai même que c'est bien plus sur ces remarquables ouvrages, et sur ceux du même genre, balcons, appuis de fenêtres, rampes d'escaliers, balustrades, etc., prodigués dans les quartiers opulents de Paris, qu'il convient de juger la production de nos artistes serruriers, que sur les morceaux séparés, spécimens ou échantillons, dispersés au Champ-de-Mars ou à l'Esplanade des Invalides. Avec les ouvrages de la forge, il ne se trouve plus, comme avec ceux des bronziers, des orfèvres, en face d'objets essentiellement mobiliers, qu'il faut tenir près de l'œil. Le fer, même assoupli par l'artiste le plus raffiné, garde toujours de sa nature première quelque chose d'austère et de mâle. En outre, dans ses applications un peu vastes, il devient immeuble par destination. Dès lors, c'est dans son cadre, en place et sur place, qu'il le faut considérer.



GRILLE DU PETIT PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES

exécutée en fer forgé par M. [illegible], d'après les dessins de M. [illegible].

De même qu'on doit faire le voyage de Nancy pour admirer les chefs-d'œuvre de Lamour, et se rendre à Saint-Germain l'Auxerrois pour voir la clôture de chœur forgée par Pierre Deumier, ou s'arrêter au palais de justice de Paris, devant la porte monumentale de Bigonnet ; de même c'est au rond-point des Champs-Élysées qu'il faut juger les clôtures superbes exécutées par Roy pour l'hôtel Archdeacon, à Chantilly qu'on doit étudier la rampe fameuse due à la collaboration de M. Daumet et des frères Moreau, et c'est au palais des Champs-Élysées qu'il convient d'admirer la porte si remarquable forgée par Bardin, sur les dessins de M. Charles Girault.

Répandus ainsi dans nos habitations, ou prodigués sur la voie publique, ces remarquables ouvrages ne se bornent pas à charmer nos regards. Ils jouent un rôle plus considérable ; leur contemplation devient éducatrice. Ils concourent en effet à ce que, dans son magistral *Rapport sur l'application de l'Art à l'Industrie* publié en 1856, le comte de Laborde appelait le « maintien du goût par les embellissements de la voie publique ». Ajoutons qu'ils méritent d'autant plus d'être signalés à l'admiration générale, qu'à une conception hardie, à une exécution irréprochable, à une observation parfaite des convenances, ils joignent, chez leurs auteurs, une abnégation bien rare en tous les temps, et qui dégénère presque en anonymat. Combien de personnes, dans le grand public, connaissent aujourd'hui, les noms de Perès, de Courbin, de Fayet, de Veyrens dit Vivarais, de Valentin Fontaine, de G. Vallée, de Doré et même ceux de Pierre Deumier, de Bigonnet que nous tracions à l'instant ? Ce sont pourtant ces grands artistes qui, au XVIII[e] siècle, portèrent si haut la réputation de la serrurerie française. Alors que des peintres de cinquième ordre, leurs contemporains, trouvent des biographes prolixes, leurs noms demeurent dans une injuste obscurité, comme si la pratique de leur art contenait des satisfactions assez hautes pour faire dédaigner à ceux qui s'y adonnent les joies un peu suspectes de la réclame et les dangereuses séductions de la vanité !

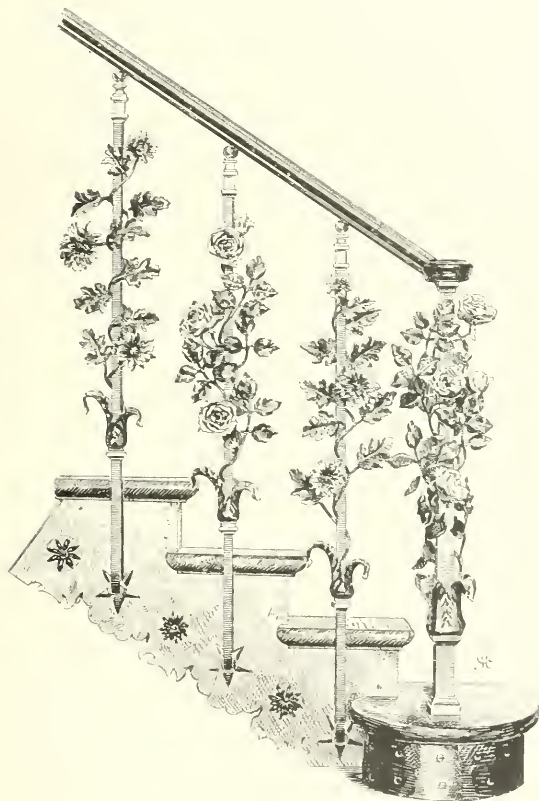
Cela semble, au surplus, si naturel que cet art remarquable entre tous du fer soit perpétuellement sacrifié, que ses produits — à l'Exposition présente — sont disséminés partout, sans qu'on puisse trouver à leur éparpillement des raisons bien valables, et sans qu'il soit venu à l'idée du public et des intéressés de protester contre une dispersion qui rend les comparaisons singulièrement difficiles.

C'est ainsi que dans la section de la décoration française — et ici ce n'est pas notre faute — nous remarquons, pour ne citer que les œuvres les plus marquantes à tous égards : 1° la belle porte que M. Bergeotte a forgée d'après le dessin de notre regretté Paul Sédille, et dans laquelle on retrouve — en dépit de tables d'attente en marbre qui ne sont guère de serrurerie courante — ce goût classique d'arrangement, cette grâce délicate qui caractérisaient le talent de l'éminent architecte ; 2° un panneau de style Renaissance dans lequel M. Bardin, l'auteur de la clôture du petit palais, a poussé la virtuosité de son art à ses dernières limites ; 3° un départ de rampe de M. Bernard décoré de chimères et de volutes à cariatides et dauphins, d'une allure vaillante et ferme ; 4° de M. E. Robert une rampe anglaise, destinée au petit palais de Yildiz, où les roses argentées alternent avec les chrysanthèmes d'or, dans une disposition d'un goût sobre et nouveau qui sent son maître ; et enfin — exposées par M. Marrou de Rouen — une série de cadres, de garde-feu, d'appliques et surtout une grille de clôture fleurie, où l'art de *forger* le fer se montre dans sa perfection.

Mais pourquoi avoir logé dans la section des bronzes les torchères, les landiers, les lustres, la pendule sortis des ateliers de MM. Diselyn et Linn, les appliques et candélabres de M. Renard, les grilles d'intérieur, les panneaux de porte damasquinés et ciselés avec amour par les collaborateurs de M. Bergue ? Et pourquoi dissimuler dans la section de l'orfèvrerie, le petit kiosque en fer exécuté sur les dessins de M. Bliaut par M. Hamel, et dans lequel la folle végétation des vignes, des platanes, des marronniers, des ajoncs, semble constituer une ingénieuse carte d'échantillons, une sorte de table des matières des précieuses ressources décoratives fournies à la serrurerie d'art par la botanique ?

Notez qu'à l'étranger, la même dispersion des ouvrages de serrurerie ajoute à la difficulté des comparaisons instructives. C'est dans les jardins s'étendant entre la Seine et le grand palais, que se dresse la grille monumentale, chargée d'enclore le palais d'hiver du tzar. C'est sous le portique bordant à droite l'esplanade des Invalides que se dresse l'élégant portail du château de Kittsee appartenant au comte Batthyany, portail exécuté par le serrurier Marton de Pozsony (Hongrie). Dirigez-vous ensuite vers la section de l'ameublement belge, pour voir les ferronneries de M. Van Boeckel de Lierre. Puis il faudra vous rendre dans la section allemande, où, triomphalement

installé à la place d'honneur, s'élève le superbe groupe en fer repoussé de l'*Aigle terrassant le Dragon*, chef-d'œuvre du genre, exécuté par les frères



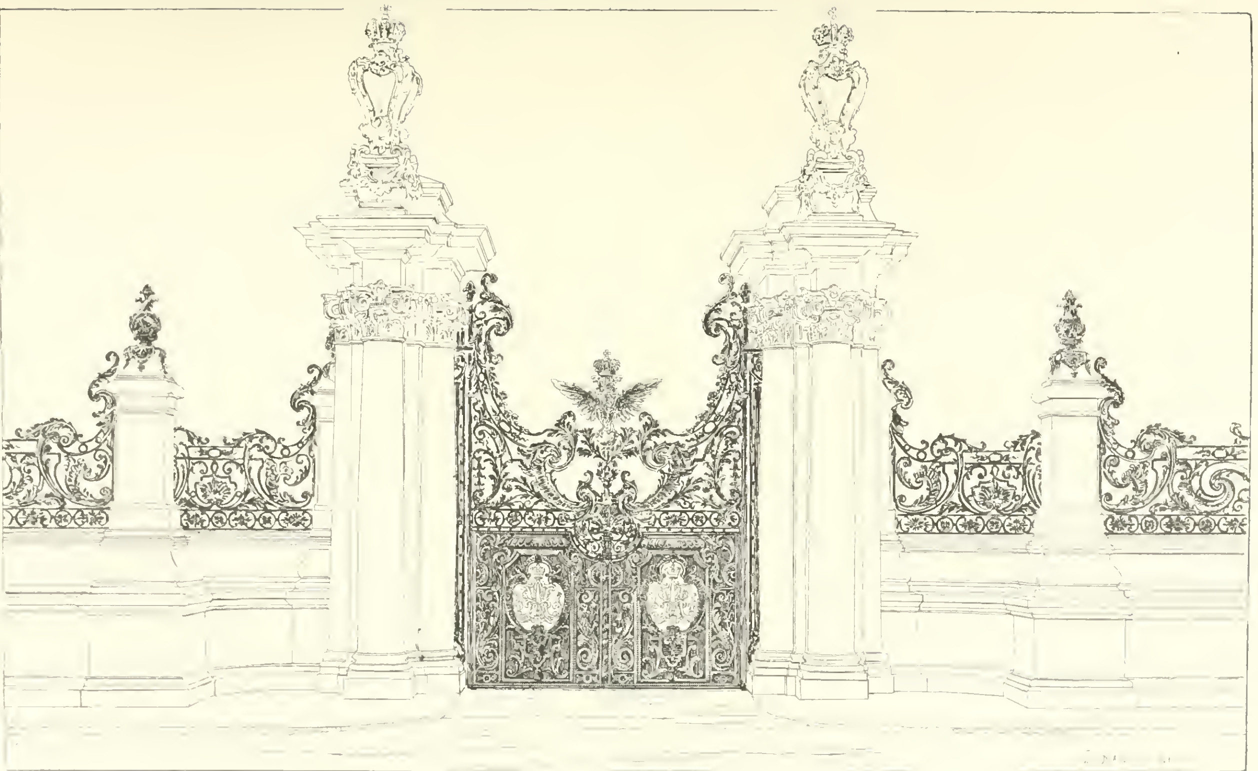
DÉPART DE RAMPE EN FER FORGÉ, PAR M. [illegible].

Armbruester. Puis vous ressortirez du côté de la rue Fabert, pour découvrir dans le grand dépotoir qui occupe cette façade sacrifiée des galeries étrangères — entre l'annexe de l'Allemagne et la fondation de l'Impératrice Marie — la belle porte, d'un dessin neuf et fleuri, que la ville de Mannheim a fait

forgé par Joseph Neuser pour servir de frontispice à son *École d'Arts Industriels*, et qui mérite, par l'ampleur de sa décoration, un emplacement plus convenable. Par contre il faut pénétrer dans le palais vénitien que l'Italie a élevé à l'entrée de l'avenue des nations pour contempler les ouvrages exposés par M. Pasquale Franci de Sienne, et dans le pavillon des États-Unis pour découvrir les charmantes portes d'ascenseur, d'un goût sobre et aimablement classique exécutées par M. W.-S. Teyler. Si vous passez devant le palais de l'Autriche vous serez frappé par la bonne tenue de sa porte et derrière celui de l'Allemagne par la rampe et les candélabres de M. Kruger de Berlin. Enfin vous devrez vous transporter au Champ-de-Mars — dans la section de la métallurgie — pour contempler la très remarquable porte de jardin, de style Louis XV, exposée par M. Edouard Alpar, de Budapest ; et cette autre porte non moins énorme, dans laquelle MM. Erhardt et Sehmer, de Saarbruck, se sont essayés à imiter, dans le travail du fer, les libres complications du *modern-style*. Car les nouveautés qui se font jour dans les diverses branches de l'ameublement, n'ont pas épargné les ouvrages de la forge ; et aux enroulements, retours, *queues de cochon*, graines, *cornes de bélier*, volutes, rinceaux et autres ornements



[illegible] POUR LAMPE ÉLECTRIQUE EN FER FORGÉ,
par M. Ad. [illegible].



Grille du Palais d'hiver à Saint-Pétersbourg (en fer forgé), par M. Robert Meyer

classiques, désignés dans le vocabulaire de la serrurerie d'art sous le nom générique de *contours*, on en a ajouté quelques autres, les rubans, les serpentins, les pattes de crabe, chargés de rajeunir l'aspect de la serrurerie d'art contemporaine.

De tous ces ouvrages si singulièrement dispersés, il en est deux surtout qui méritent de nous retenir, non seulement à cause de leur importance peu commune, mais par le grand caractère d'art qui s'en dégage, et par une nouveauté d'application qui ne manquera pas — étant imitée certainement par la suite — d'avoir des conséquences heureuses dans l'avenir. Le premier de ces ouvrages est la clôture exécutée pour le palais d'hiver de l'empereur de Russie, le second c'est la grille du petit palais des Champs-Élysées, dessinée par M. Girault dont nous avons déjà ici même[1] célébré le goût remarquable et le talent si distingué, à l'occasion de la clôture en fer exécutée jadis pour le monument Pasteur.

Jusqu'à présent les grilles monumentales chargées de clore et de protéger les jardins royaux, les cours d'honneur, les monuments les plus divers — depuis la grille fameuse dont Richelieu gratifia, sur le pont neuf, la statue de Henri IV, pour préserver la royale effigie des trop odorantes familiarités de son bon peuple de Paris, jusqu'aux grilles du parc Monceau, en passant par celles justement fameuses de Versailles, de l'hôtel-dieu de Troyes, et du palais de justice de Paris, etc. — toutes ces grandes et belles grilles étaient conçues et exécutées d'après un dispositif qu'on aurait pu croire immuable. Elles consistaient en rangées de hallebardes ou de piques, à la hampe unie, ronde ou carrée, s'amortissant en flèches ou en pointes ouvragées et dorées. Ces piques posaient ordinairement sur un petit mur en bahut à hauteur d'appui. Elles étaient réunies à la base et au sommet par des traverses plus ou moins ornées, et qui dans les grilles de luxe affectaient parfois l'importance d'une petite frise.

M. Robert Meltzer, l'auteur de la clôture du palais d'hiver, a résolument rompu avec cette disposition aussi monotone que traditionnelle. Au mur bas et sans ornement il a substitué un mur de granit de 2m,50 de haut, robustement mouluré, et coupé de distance en distance par de solides piliers, moulurés eux aussi, et surmontés d'un ample fleuron lambrequiné. Entre ces

[1] Voir *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. I, p. 51.

[illegible] une crête gigantesque, sorte de faîtage monumental, de 1m,50 de haut, enrichi de volutes fleuries, d'un noble dessin, très décoratif, et dont les enroulements harmonieux servent de supports aux armes de Russie, qui, ruisselantes de dorure, détachent la splendeur de leurs formes héraldiques sur l'ornementation monochrome du fer contourné et relevé.



[illegible], par M. Van [illegible]

La porte qui complète cette belle clôture développe, avec plus d'ampleur encore et de richesse, ce même parti de décoration. Elle ajoute par la magistrale grandeur de ses lignes à la majesté cossue de l'ensemble. Grâce à une série de photographies exposées à la section de l'ameublement russe, M. Robert Meltzer nous fait pénétrer dans les ateliers qu'il a improvisés sur place pour l'exécution de ce gigantesque et magnifique ouvrage. Remercions-le d'avoir associé ses collaborateurs à la gloire que lui vaudra cette belle entreprise, menée à si bonne fin.

La clôture de la porte d'honneur du petit palais, forgée avec une rare maîtrise par M. Bardin, d'après les dessins et maquettes de M. Ch. Girault — dont nous reproduisons ici même une étude — vient confirmer ce que nous disions dans notre article relatif à l'*Orfèvrerie*, de ces circonstances en apparence très étrangères, qui aboutissent à la réalisation de certaines formes, dans un art qui semble n'avoir pas avec elles de rapports précis. Il est clair que ni la superbe porte du petit palais, ni aucune de ces portes-cochères en fer forgé qui ajoutent à la beauté de nos façades parisiennes, n'auraient pu être pratiquement exécutées, si les manufactures de Saint-Gobain et d'Aniche n'étaient parvenues, en ces dernières années, à produire des glaces de très

grandes dimensions à des prix très abordables. Bien mieux, dans la clôture si remarquable du petit palais, la dimension extrême des glaces qu'on pouvait lui fournir n'a pas été sans influer directement sur la division générale que



L'AIGLE TERRASSANT LE DRAGON, groupe en fer repoussé, par MM. Moreau frères.

l'architecte a donnée à ses surfaces. Il a dû partager, à cause de cela, sa baie en trois grandes travées verticales, et horizontalement il l'a divisée en deux parts : la portion inférieure très ouvragée et remplissant ainsi son rôle protecteur de défense et de fermeture ; la partie supérieure formant imposte, inaccessible par conséquent et à cause de cela pouvant demeurer libre. Pour

la même raison, au-dessous du fronton qui amortit la porte proprement dite, la division en trois parties inégales a persisté, formant une ouverture principale à deux vantaux, et deux poternes latérales. Ajoutons qu'en proportionnant ainsi les dimensions de cette énorme baie, M. Girault les a rapprochées de l'échelle humaine et, de la sorte, a concouru à mieux mettre en évidence l'immensité de la construction.

Et voilà comme, sous le crayon d'un éminent artiste, la difficulté du programme à exécuter devient le point de départ de recherches aboutissant presque toujours à un redoublement de beauté. M. Girault, en effet, a été supérieurement stimulé par les obstacles qu'il avait à surmonter. Cette gigantesque armature à dessin de guipure — car de loin elle fait un peu l'effet d'un monumental point de Gênes — joint à la robustesse nécessaire à sa fonction toute la grâce qu'on peut souhaiter d'un pareil ouvrage. Et ces deux grandes ailes — une trouvaille — qui en garnissent les côtés, achèvent de lui donner un caractère d'élégance rappelant les plus fameux maîtres. Depuis Cordrin nous n'avons rien vu d'aussi magistralement composé.

Il y aurait ingratitude, toutefois, à ne pas associer à ces éloges et M. Bardin chargé de réaliser le modèle de M. Girault, et le bataillon de cyclopes anonymes, qui, maniant avec une sérénité superbe et une énergie sans seconde, le marteau à devant, le marteau à main, l'étampe, le burin et la lime, ont fait jaillir, du fer rougi et frappé à tour de bras sur l'enclume et la bigorne, ces barres formidables gracieusement recourbées et ornées de feuillages assouplis au point de faire penser à une dentelle. Leur réserver une part de nos félicitations c'est simplement acquitter une dette de reconnaissance envers des collaborateurs aussi modestes que vaillants, auxquels dans l'antiquité on ne craignait pas d'accorder le nom glorieux entre tous de *faber*, et au Moyen Age celui de *fèvre*, considérés l'un et l'autre comme le titre d'artisan par excellence.

Henry HAVARD.



A. WATTEAU. — LA LEÇON D'AMOUR

POTSDAM A PARIS



u premier étage du Pavillon impérial allemand, en notre Exposition universelle, quatre salons nous accueillent, inégaux et divers, totalement différents de ce qui les entoure. C'est comme une entrée soudaine au Potsdam du Grand Frédéric. Ici la chambre de musique; là, le cabinet-bibliothèque; à gauche, un petit salon; un coquet boudoir, à droite. Il n'y a point copie proprement dite : il n'y a qu'évocation, rappel, suggestion, quintessence. Tel détail vient du grand château; tel autre de Sans-Souci. L'architecte a cru devoir argenter certains entrelacs stuqués des plafonds pour les mettre en accord avec ces fauteuils enrichis d'applications d'argent, chers au fondateur de la grandeur prussienne — et ce n'est peut-être pas une très heureuse idée. Mais la belle affaire si l'ensemble nous saisit! Aux murailles, rien que des tableaux français — les tableaux de Frédéric. Devant nous, disséminés, en fonction vivante, des meubles historiques, trahissant une double origine — les uns venus de France, les autres faits à Potsdam, sous des inspirations françaises bien reconnaissables en leur style alourdi. Je néglige les reproductions et les bagatelles.

Nous sommes chez le roi philosophe. Voyez plutôt, au-dessus de la cheminée, son portrait peint par Antoine Pesne en forme de médaillon. Il n'avait encore que vingt-sept ans quand le peintre le figura ainsi d'après nature, au château de Rheinsberg : cheveux poudrés et frisés, uniforme bleu à parements rouges brodés d'argent, corps de cuirasse coupé en biais par le cordon de l'Aigle noir et, brochant sur le tout, manteau royal, en velours rouge fourré d'hermine. Avec cela, l'air d'un homme parfaitement résolu à ne s'embarrasser de rien. Le même air se retrouve en cette statuette, posée sur le chambranle, où Gottfried Schadow l'a évoqué vieilli, bonhomme et intraitable, le bicorne vers l'oreille droite, le poing gauche à la hanche, s'appuyant

son siège, botté comme botté jusqu'aux cuisses et entouré de ses chiens favoris. On lui faisait observer les dégâts faits autour de lui par ses levrettes : et lui, haussant les épaules : « Mes chiens déchirent mes fauteuils. Si je les faisais raccommoder aujourd'hui, ce serait à recommencer demain... Bah ! une marquise de Pompadour me coûterait bien davantage et me serait bien moins attachée. » Les relations du grand monarque avec la France ont suscité bien des commentaires. Ce génie si nettement germanique aimait en nos lettres les idées ouvertes et les instincts progressistes, en notre langue la précision sans sécheresse, en notre peinture le sentiment poétique non surajouté au réel, mais vraiment inspiré de lui. En outre, ses achats de beaux meubles parisiens avaient pour but de procurer des leçons utiles et des sujets d'émulation à ses arriérés artisans de Prusse. A cet égard ces calculs ne furent point déçus. Il y eut, bientôt, à son service, des maîtres ès arts de l'ameublement : l'ébéniste bronzier Melchior Kambly, l'ornemaniste Nahl, le sculpteur sur bois Ollenhaupt. Ainsi, quelque jugement qu'on porte sur les œuvres, l'art allemand eut sa première fleur moderne et son premier sourire sous les auspices de l'art français.

C'est ce fait que S. M. l'Empereur Guillaume II a eu la bonne grâce de vouloir commémorer par l'envoi en son Pavillon impérial du quai d'Orsay d'ouvrages mobiliers de l'une et de l'autre origines indiquées plus haut. Mais sa pensée courtoise ne s'est point arrêtée là. Les salons de Potsdam et de Sans-Souci regorgent de toiles de nos maîtres au XVIII[e] siècle, de marbres et de bronzes de nos sculpteurs. L'Empereur a ordonné qu'une notable part des collections du Grand Frédéric, formées jadis à Paris, revînt à Paris et, six mois durant, fût placée sous nos yeux sans nulle difficulté d'approche. Il faut avouer que cette manifestation à la gloire de la France organisée par les Allemands ne manque ni d'originalité, ni de charme.

II. — Frédéric aima, dans la sculpture, les bustes où se survivent les personnalités humaines et les fantaisies décoratives qui rehaussent un palais. Dans la peinture, seules les douces et capricieuses visions de l'école de Watteau le touchèrent. Elles déchargeaient un instant son esprit des contraintes de l'existence ; elles découvraient à son imagination ce qu'il appelait « l'île des bienheureux ». L'étrange magie qui s'en exhalait pour lui aux heures moroses parait s'en exhaler encore pour ses descendants. On ne pouvait donc

s'attendre à voir déplacer à notre profit la collection entière. Ni les circonstances absolues, ni les convenances relatives n'eussent permis pareil déménagement. *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau, interprétation définitive de l'extraordinaire esquisse du Louvre, orne, maintenant, à Berlin, le salon



WATTEAU. — LA DANSE.

de l'impératrice. De même les deux parties du légendaire « plafond de boutique » du marchand de tableaux Gersaint. Ces peintures, et bien d'autres, n'ont pas déserté leur pan de mur[1]. A l'endroit de l'enseigne, je me défends mal d'un regret. La critique savante aurait pu, devant cette composition unique divisée en deux panneaux en des conjonctures restées mystérieuses, se poser maintes questions intéressantes, avec chance d'en tirer au clair au moins

[1] Sur la collection du Grand Frédéric, Cf. *Œuvres d'art françaises appartenant à S. M. l'Empereur d'Allemagne*, par M. Paul Seidel, traduction française de MM. P. Vitry et J.-J. Marquet de Vasselot.

quelques-unes. Les plus parfaites photographies ne sauraient conduire à tel résultat. Si jamais se réalise l'ancien rêve d'une exposition générale de l'œuvre du divin peintre de Valenciennes à Paris, tout au moins pourra-t-on prendre pour éléments de discussion la copie de l'enseigne exécutée par Pater et possédée par M. Stern ; le fragment représentant la conversation autour de la caisse de tableaux qu'on déballe et qui appartient à M. Léon Michel-Lévy ; enfin, l'excellente gravure d'Aveline. Le morceau de M. Michel-Lévy est exposé au petit palais des Champs-Élysées. Il accuse tous les caractères d'un original enlevé en pleine verve. Le maître avait-il répété sa composition ? Combien la présence de la peinture de Berlin eût provoqué d'utiles observations et — peut-être — fourni de renseignements décisifs [1] !

Au surplus, quatre chefs-d'œuvre de Watteau s'offrent à nous : *Les Bergers*, *L'Amour à la campagne*, *La Leçon d'amour* et *La Danse*. Seule *La Leçon d'amour* a souffert des injures du temps. La matière en est craquelée et ridée. Pourtant les figures n'ont rien perdu de leur poésie exquise et l'harmonie des tons ne s'est point évaporée. Les trois autres toiles sont dans le meilleur état de conservation. Toutes nous ouvrent le monde enchanté où se complaisait le génie de l'artiste. Je ne crois pas qu'il y ait nulle part un plus précieux tableau que *L'Amour à la campagne*, dit aussi *L'Amour paisible*. Quel adorable groupe que celui de la jeune femme en bleu, au corsage si galamment échancré, écoutant les tendres paroles de l'homme allongé auprès d'elle, pendant que, tout proche, un guitariste semble semer de l'idéal dans l'air ! En regard de ces apparitions si vraiment humaines dans leur fantaisie bocagère, symphonies de rêve et de grâce, confidences de chimères énamourées traduites d'un dessin de raffinement suprême, d'une couleur de pur ravissement, tout pâlit et devient secondaire. Il y a, certes, bien des peintres dignes de gloire : il n'y a qu'un Antoine Watteau.

Les Lancret sont au nombre de dix au Pavillon impérial. Chacun a ses références et sur l'un — chose rare — on lit le nom de l'auteur et la date de l'exécution : *Lancret, 1732*. C'est *L'Amour à la campagne*. *L'Oiseleur*, *Le Jeu de Colin-Maillard*, *La Danse devant la fontaine de Pégase*, *Le Montreur de la boîte d'optique* et, surtout, le portrait de la danseuse Cupis de Camargo, en robe enguirlandée, essayant un pas dans un jardin, attestent un goût

1. [illegible] de revenir prochainement sur ce sujet dans une étude sur Watteau.



LE MOULINET

charmant, une habileté peu commune. Mais on tient à bon droit pour la meilleure pièce de la série, et même pour le chef-d'œuvre de Lancret, la danse sous les arbres intitulée *Le Moulinet*. Encore que types, physionomies, attributs et combinaisons de groupes procèdent évidemment et directement du magicien des Fêtes galantes, il est clair que tant de liberté et de franche élégance ne se rencontrent guère en des ouvrages d'école.

Six tableaux de choix et quatorze sujets d'illustration pour le *Roman comique* font juger du talent de Jean-Baptiste Pater en ses bons jours. La plus importante composition est la *Fête en plein air*. Une centaine de petits personnages y jouent spirituellement leur rôle. Des musiciens s'avancent, des masques défilent, un escamoteur fait des tours, des couples joyeux, de conditions et d'apparences diverses, s'entretiennent, se reposent, dansent, regardent. D'une porte de parc sortent une voiture et un cavalier. Là-bas on a dressé des baraques. Le clocher du village s'entrevoit plus loin. L'agréable « bambochade », signée et datée de 1733, est gaie, variée, piquante à souhait et de conservation irréprochable. A un degré inférieur, la *Réunion devant le mur d'un parc*, les *Baigneuses* et le *Colin-Maillard* ne laissent pas d'avoir grand prix. Les sujets d'illustration pour le *Roman comique* se distinguent par une foule d'idées ingénieuses et d'amusants détails. Nous en connaissions dès longtemps la suite par les gravures des Surugue, d'Edme Jeaurat, de Scotin, de Lépicié et de B. Audran, lesquelles, vérification faite, traduisent à perfection l'esprit des originaux. Il ne manque, en somme, à l'art de Lancret et de Pater qu'un peu de spontanéité.

III. — Une collection du XVIII[e] siècle serait incomplète si le grand Chardin n'y avait sa part. Chardin et Watteau, en des genres tout différents, sont les plus pures gloires de la peinture française en cette période. L'un évoque l'idéal et nous fait vivre dans l'enchantement des mirages ; l'autre nous tient dans la réalité humble et sévère du petit monde bourgeois. Le Grand Frédéric a possédé de Chardin trois chefs-d'œuvre que l'on nous montre : le *Jeune dessinateur à jaquette blanche* qui taille son crayon ; *La Pourvoyeuse*, exquise répétition du tableau du Louvre, et l'admirable *Ratisseuse de navets*. Ces trois morceaux tranchent sur tout le reste en offrant aux yeux un autre côté de l'esprit français, un autre aspect de la société française [1].

[1] Indiquons à cette place que le *Souffleur* de Chardin, donné jusqu'ici, d'après un papier du

[illegible] *Toilette* de Charles-Antoine Coypel, est une assez bonne étude en manière de portrait d'une jeune femme devant son miroir. Je ne peux que mentionner, faute de place, la *Déclaration* de Jean-François de Troy et les deux groupes de portraits en action d'Amédée Van Loo : la *Famille de l'artiste avec la boîte*



[illegible] — LE JEUNE DESSINATEUR

d'optique et la *Famille de l'artiste avec les bulles de savon.* Mais il sied de souligner d'un trait plus vif les œuvres d'Antoine Pesne. Nous avons déjà parlé du portrait ovale de Frederic, peint au château de Rheinsberg en 1739,

[illegible] au petit palais des Champs-Élysées comme une repré- [illegible] quels documents ou quelles traditions [illegible] C'est une question d'iconographie qu'il sera bon d'élucider, [illegible] l'Exposition ; il semble, toutefois, qu'elle ait souf- [illegible] Un autre portrait, également exposé au petit palais, passe [illegible] le musicien Rameau en habit rouge, debout, un violon [illegible] Cette peinture, provenant de l'ancien fonds du Louvre, est fort [illegible] aucun doute, mais l'attribution à l'auteur de la *Pour-* [illegible] est loin d'être prouvée.

par cet académicien de Paris, fixé à Berlin vers 1710 et mort dans cette ville en 1757. Une seconde toile signée et datée de lui en 1745 nous fait voir *La danseuse Marianne Cochois*, dansant en un paysage, aux sons de la flûte et du tambourin, devant plusieurs spectateurs. C'est à peu près la même scène que nous présentait Lancret, tout à l'heure, avec sa *Camargo*, mais l'exécu-



A. Coypel. — La toilette, d'après la gravure de L[illegible].

tion de Pesne est moins facile et plus insistante. L'artiste nous est peu familier. Il est fâcheux qu'on ne nous ait pas apporté un plus grand nombre de ses tableaux pour mieux établir notre opinion sur son compte. Sa carrière en Allemagne a déjà préoccupé quelques-uns de nos confrères. A coup sûr Antoine Pesne était homme de talent.

IV. — Les œuvres de sculpture sont de transport malaisé. A peine en a-t-on pu envoyer six ou sept au Pavillon impérial, en dehors de quelques

beaux vases d'ornementation. Tout au moins dois-je constater l'intérêt supérieur de quatre bustes historiques. Les deux premiers sont des chefs-d'œuvre de notre Houdon : un marbre de Voltaire, un bronze du prince Henri de Prusse en costume romain. Deux merveilles de caractère, d'intime interprétation, de probe et ferme travail. Un autre bronze d'impérieuse beauté vient de Bouchardon : le buste de Charles XII de Suède. Le portrait du cardinal de Richelieu, en marbre, est porté de longue date à l'actif de Giraldon sans le moindre commencement de preuve. Le savant conservateur des collections de Potsdam se demande s'il n'y faudrait pas voir le buste du cardinal sculpté par le Bernin et dont on a perdu la trace. Ce serait, en ce cas, l'un des plus beaux ouvrages de l'artiste italien. Mais le problème reste à résoudre.

Enfin, pour rendre témoignage de l'art gracieux et léger du temps, si enclin aux mythologies de dilettantisme, voici une tête de Neptune à la barbe limoneuse, aux cheveux couronnés de roseaux, taillée dans le marbre d'un adroit ciseau de décorateur par Lambert-Sigisbert Adam, de Nancy ; un petit groupe en marbre non exempt d'affectation, *L'Espérance nourrissant l'Amour*, du vieux Tassaert, anversois d'origine, parisien de technique, mort à Berlin en 1788, et un autre où se voit la déesse Vénus assise dans une coquille, conduite par des amours et traînée par des dauphins, œuvre de Pfaff d'Abbeville. Ce Pfaff, au nom bizarre, s'appelait, en réalité, le baron de Pfaffenhoven et la capitale de l'Autriche avait été son berceau. Une méchante affaire de duel le chassa de Vienne. Il vécut chez nous en honnête artiste et même, fit souche en Picardie. Notre collaborateur M. Vitry a publié naguère, ici même, une notice fort curieuse à son sujet et à laquelle je renvoie le lecteur.

Aussi bien, s'il faut résumer en deux mots nos impressions sur les collections du Grand Frédéric, telles qu'elles nous apparaissent dans le beau raccourci du Pavillon impérial du quai d'Orsay et à travers le livre substantiel de M. le docteur Seidel, je dirai que l'art français du XVIIIe siècle y donne sa mesure en des expressions typiques. Le conquérant de la Silésie fut un amateur subtil comme il fut un haut politique et un fier capitaine, et nous sommes redevables d'heures charmantes à S. M. l'Empereur Guillaume qui a trouvé moyen, du même coup, d'honorer son illustre ancêtre et de saluer le génie français en nous entr'ouvrant le trésor de Potsdam.

L. DE FOURCAUD.



J.-B. PATER. — LE BAIN

BIBLIOGRAPHIE

Le national Gallery, par Sir Edward G. Poynter, Director of the national Gallery, membre correspondant de l'Institut de France. — Londres, Cassel et C°, éditeurs.

Si les fonctionnaires anglais sont dignement rétribués, il faut, du moins, leur rendre cette justice qu'ils ne considèrent pas leurs fonctions comme de simples sinécures. Il n'y a pas si longtemps que Sir Edward G. Poynter a pris la direction de la national Gallery, et déjà deux superbes volumes ont paru de son catalogue illustré, qui comprennent toutes les écoles étrangères. Le tome III, qui s'achève, sera consacré à l'école anglaise. Nous aurons ainsi un monument complet.

Et quel monument ! Ici, pas d'exceptions ni de réserves : pour chaque artiste, la date de sa naissance et de sa mort ; pour chaque tableau, une courte, mais substantielle notice descriptive, avec les dimensions exactement mesurées, la date d'entrée au musée, l'origine, don ou achat.

Et ce qui est plus rare, pour chaque tableau, en face de la notice, une reproduction en simili-gravure toujours soignée, le plus souvent tout à fait réussie.

Un tel travail fait honneur à tous ceux qui y ont collaboré, au savant directeur du musée, M. Poynter, qui l'a entrepris, à la maison Cassell qui lui a prêté son puissant concours, à M. Edwin Bale, l'un des chefs de la maison Cassell, qui n'y a ménagé ni son temps ni sa peine.

Et invinciblement un rapprochement s'impose : quand aurons-nous semblable travail pour notre Louvre ?

A. M.

Poèmes et légendes du moyen âge, par Gaston Paris, de l'Académie française. — Paris, Société d'édition artistique (pavillon de Hanovre), 1900, in-8°.

Ce volume est composé d'articles qui ne rentrent pas tous au même degré dans notre cadre ; néanmoins nos lecteurs nous sauront gré de le leur avoir signalé, car il les intéressera sur plus d'un point et pour plus d'une raison

Peu de sujets ont fourni matière plus abondante aux peintres et aux sculpteurs que ces vieilles chansons de geste, si familières à M. Paris : peu ont tenté aussi fréquemment le crayon des illustrateurs. Chacun se rapellera une édition qui lui est chère : pour nous, nous citerons seulement — puisqu'il est précisément question ici de M. Paris — le délicieux poème d'*Aucassin et Nicolette*, illustré par Bida, en 1878, édition aujourd'hui introuvable, et la chanson de *Huon de Bordeaux*, qui paraissait récemment avec des enluminures d'Orazzi.

D'autres ont tenté les musiciens : nous venons de parler d'*Aucassin et Nicolette*, qui servit si fréquemment de thème aux librettistes d'opéra comique, nous y ajoute-

[illegible] *[illegible]*. La [illegible] légende à laquelle M. Paris consacre une longue [illegible] qui [illegible] pas seulement une page superbe de critique du poème, mais en [illegible] pénétrante étude musicale.

[illegible] c'est un livre plein de choses et à lire : on y trouve certainement [illegible] quelque [illegible] de réfléchir et tout au moins de se persuader que la poésie est [illegible] que [illegible] des heures de loisir [illegible].

La librairie, l'édition musicale, la presse, la reliure, l'affiche à l'Exposition universelle de 1900. Recueil précédé d'une notice historique, par Lucien Layus. — Paris, [illegible] Cercle de la librairie, 1900, in 4°.

[illegible] n'est pas un livre, c'est la synthèse du livre moderne, et l'on y trouve, après [illegible] de M. Layus, le dévoué secrétaire de la classe 13, un aperçu fort [illegible] des principales branches de la librairie française.

[illegible] ce répertoire est assez étrange, mais il tire son intérêt de son [illegible] : en effet, chaque maison se raconte elle-même, résume son histoire, [illegible] ses efforts [illegible] ses projets. De plus — et c'est là l'originalité du recueil — chacun [illegible] à sa guise, d'après les procédés les plus divers. On y trouve un peu [illegible] les genres, depuis la gravure au burin jusqu'à la simili gravure, en passant par [illegible] graphie, l'héliogravure, etc.

[illegible] ne se lit pas comme un roman, certes, mais cela se garde comme une sorte [illegible] très vivant et qui deviendra sans doute, dans quelques années, suggestif à consulter.

Artistes et amateurs, par M. Georges Lafenestre, de l'Institut. — Paris, Société d'édition artistique (pavillon de Hanovre), 1900, in 8°.

M. Lafenestre, moissonneur prudent, prend soin d'engranger des récoltes [illegible] ; [illegible] grain fut semé en des champs divers, à des dates éloignées ; il [illegible] difficile de le retrouver et nous devons être satisfaits du livre où nous le savons désormais rassemblé pour l'avenir.

[illegible] dont la plus ancienne date de 1873 (*Théophile Gautier, critique d'art*) [illegible] plus récente de 1899 (*Van Dyck en France*), réunies sans ordre apparent, sans classement méthodique ni chronologique, n'ont d'autre lien que la haute érudition [illegible] M. Lafenestre a coutume de traiter tout sujet qu'il aborde, qu'il [illegible] de Titien ou du marquis de Chennevières, d'une exposition ou d'une biographie.

[illegible] nous avons signalé ici même un autre recueil d'articles et d'études dus à la plume du savant conservateur de la peinture au musée du Louvre ; ce volume [illegible] un long chapitre sur *L'école française à l'exposition universelle de 1889*, chapitre auquel le livre d'aujourd'hui apporte un complément [illegible] *artistes étrangers* y sont à leur tour passés en revue, et avec une [illegible] de jugement, une telle unité de critique et des comparaisons si justement [illegible] ne peut s'empêcher de regretter que les deux études n'aient pu paraître [illegible] pour en mieux apprécier toute la portée.

M[illegible] que notre éminent collaborateur ait achevé de marquer dans la

Revue le mouvement des écoles étrangères et leur situation depuis 1889, il est d'un intérêt tout actuel et d'un profit durable de relire et de méditer les pages dans lesquelles M. Lafenestre montrait les progrès accomplis par l'étranger depuis 1855, et la renaissance des études techniques et historiques entreprises presque partout sous l'influence des exemples français.

Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste, suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées, par L. Dimier. — Paris, E. Leroux, 1900, in-8°.

On apprend beaucoup de choses à lire ce livre de M. Dimier, « la première histoire qu'on ait essayée du Primatice, depuis Vasari et ceux qui l'ont copié ». L'auteur, il est vrai, ne s'est pas contenté d'une biographie faite de redites ; il a fort habilement usé d'une mine de documents jusqu'ici bien négligée : les dessins du maître, grâce à l'étude minutieuse et à la comparaison desquels il est parvenu à reconstituer les œuvres disparues.

Cette seule biographie d'un artiste dont « quarante ans durant et sous quatre règnes différents, l'influence s'est exercée chez nous dans le domaine de tous les arts », suffirait à donner une idée de l'importance de ce livre ; M. Dimier a voulu le compléter en donnant une chronologie et une description des œuvres du Primatice, ainsi qu'un catalogue de ses dessins et de ses œuvres gravées.

C'est donc, comme on voit, un travail de grande envergure, où l'on trouvera sur les origines de la Renaissance en France, sur le développement et les influences de l'école de Fontainebleau des pages documentées qui soulèveront mainte discussion, mais dont les travailleurs feront leur profit.

L'Art des jardins, par Georges Riat (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, publiée sous la direction de M. Jules Comte). — Paris, L.-H. May, 1900, in-16.

Ce livre, c'est comme le bilan d'un art qui s'en va ! Si le jardin public a pu résister à la « démocratisation », habilement composé qu'il est d'éléments empruntés à toutes les époques et à tous les genres, le jardin privé, grâce au tout-puissant mauvais goût ou à la déplorable inertie des propriétaires, se meurt.

De cette remarque, M. Riat aurait pu tirer des déductions pour nous peu flatteuses, lui qui excelle à rapprocher les formes des jardins des conditions de la vie, dans chaque pays et pour chaque siècle. Mais il a voulu nous épargner cette honte ; il a préféré tout simplement nous renvoyer à la nature, en terminant un livre au cours duquel il montre comment tous les jardiniers du monde ont usé et abusé d'elle, depuis la plus haute antiquité jusqu'à nos jours.

Il le montre preuves en mains, d'ailleurs, et les innombrables citations d'auteurs qu'on trouve dans cet ouvrage témoignent clairement d'une connaissance approfondie du sujet. Les dessins pittoresques, alertes et fort nombreux également qui commentent le texte, sont un autre argument à l'appui des démonstrations de l'auteur.

C'est donc là un excellent livre ; on pourrait pourtant, après avoir loué M. Riat

de se découvrir si souvent l'encyclopédiste le plus au fait de son sujet, regretter qu'il n'ait pas été savant un peu moins et jardinier davantage.

La Vie artistique, par Gustave Geffroy, 6e série. — Paris, H. Floury, 1900, in-16.

Il est, parmi l'amas des publications courantes, certains livres qu'on espère, d'année en année ; leur série a pris sa place en nos bibliothèques et l'on se surprend parfois quelque impatience à ne pas la voir plus rapidement s'augmenter.

La Vie artistique est de ceux-là. Six volumes tantôt parus nous résument tout le crédit d'art de cette fin de siècle, avec les salons annuels et les innombrables salonnets qui leur servent de satellites. Souvent aussi on y trouve des retours instructifs vers le passé — une mort d'artiste, un anniversaire, une exposition rétrospective — servant de prétextes à des études, solides et brillantes, mais où se révèle à chaque page une admiration enthousiaste pour la probité de l'artiste, l'honnêteté et la robustesse de l'œuvre.

Ici, par exemple, il passe de ce « doux indépendant » de Prudhon à Constantin Meunier, ces vaillants tailleurs d'images, et de Gustave Moreau, l'idéaliste douloureux, aux impressionnistes, ces poètes du réalisme.

D'autres grandes figures apparaissent çà et là : Rembrandt, Goya, Puvis de Chavannes ; et le livre se termine sur une apothéose du *Balzac* de M. Rodin, où le dithyrambe éclate avec une conviction telle qu'elle en fait presque oublier l'exagération.

Psychologie d'art. Les maîtres de la fin du XIXe siècle, par Étienne Bricon. — Paris, L.-H. May, 1900, in-16.

Un livre de nuances délicates où — toute idée de décadence écartée dès le début — on se donne le plaisir d'envisager ce siècle finissant à travers le talent de quelques artistes rares et de le trouver parfait. Subtile incursion dans l'âme des peintres, fine pénétration de leur personnalité, définition exacte de leur talent, et surtout amour ardent et passionné de la vie, voilà ce qui caractérise chaque page de ce volume.

Admirablement ouvert et renseigné sur ce temps qu'il aime, l'auteur en sait l'esprit inquiet, préoccupé, maladif ; il connaît « la névrose moderne » ; du peintre il va au littérateur et au musicien, rapproche ou distingue, avec le souci constant de trouver en ses comparaisons une étincelle qui éclairera davantage la physionomie de celui dont il veut pousser l'étude à fond.

Et pour préciser, il dégage les qualités types de chacun, accolant à chaque nom le mot qui résume les tendances : c'est Carolus-Duran, le peintre de l'élégance ; Roll, le peintre de la vie ; Henner, le peintre de la chair ; Helleu, le peintre de la femme ; et c'est aussi Carrière et sa tendresse inquiète, Besnard et sa sensualité passionnée ; et ce sont tous *Les autres*, résumés en un chapitre de vingt pages, caractérisés chacun en dix lignes ou d'un mot et appréciés suivant ce critérium infaillible : le rapprochement de la vie, « l'expression vivante de l'humanité ».

Émile Dacier.

Le gérant : H. Gouin.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

LA PEINTURE

II

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES[1]



AVEC les deux Stevens, nous sommes en pleine vie! Les deux peintures, déjà anciennes, de feu Joseph, le *Marchand de sable* et le *Chien à la mouche*, nous rappellent combien cet animalier, aussi puissant que naturel, contribua, au temps de Courbet, à développer, de l'autre côté de la frontière, le goût du réalisme populaire et de la facture robuste. Quant à Alfred Stevens, une série de huit toiles nous montre une fois de plus la glorieuse évolution de ce bel artiste, et sa science toujours grandissante dans l'intelligence des élégances modernes, depuis les sentimentalités de sa première période romantique jusqu'au dilettantisme raffiné de ses années dernières. Quatre de ces tableaux appartiennent au musée de Bruxelles; l'un d'eux, *L'atelier*, qu'on admirait naguère dans la collection Kums à Anvers (une jeune femme blonde, en longue robe jaune, s'apprêtant à poser devant un peintre assis sur un divan, dans un milieu coloré de tapis, tentures et bibelots), est une œuvre de maturité, savante, savoureuse, complète, où, dans une peinture d'intérieur, l'artiste du XIXe siècle déploie la même franchise narrative et la même virtuosité de rendu que ses grands prédécesseurs du XVIIe, les Pieter de Hooch et les Metzu.

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 octobre, t. VIII, p. 209.

C'est dans un milieu moins aimable et moins raffiné, parmi les souffrants ou les misérables, avec un sens plus grave des émotions humaines, que la jeune école des réalistes belges semble devoir désormais chercher ses sujets. M. Struys a été l'un des artistes les plus touchés par ce grand souffle de pitié qui, depuis quelques années, parmi le pullulement des littératures ordurières et des dilettantismes insalubres, a suscité déjà tant de nobles œuvres d'une protestation généreuse et d'une saine virilité. Depuis 1889, depuis son *Gagne pain*, M. Struys ne s'est pas démenti. Son *Désespéré* (un prêtre portant le viatique dans une chambre de malade), sa *Confiance en Dieu* (une vieille femme près de son mari agonisant), sa *Maria Maand* (une vieille femme priant dans son intérieur), ont toutes ces qualités de simplicité savante dans l'arrangement des figures émues et le choix des détails expressifs, comme dans la vigueur contenue de l'exécution pittoresque, qui font les œuvres supérieures. On peut espérer que M. Struys ne sera jamais troublé, dans sa contemplation sympathique des souffrances humaines, par des accès inattendus d'allégorisme, comme le fut M. Frédéric, d'ordinaire si net et si franc, le jour où il conçut, en le dédiant à Beethoven, son étrange triptyque, *Le ruisseau!* Dans ce long pêle-mêle d'enfants nus, symbolisant peut-être la naissance, la vie et la mort, mais dont les intentions, profondes et subtiles, exigeraient un commentaire, on retrouve bien la décision âpre et expressive du



J. STRUYS. — LA CONFIANCE EN DIEU

dessinateur viril, savant, sensible à qui l'on doit tant d'œuvres originales. Cependant, deux simples études, les *Écureuses* et les *Peleuses de pommes de terre* donnent une plus juste idée de ce talent bien local, énergique, plébéien, intransigeant. L'*Aveugle* et l'*Ivrogne*, de M. Laermans, qui se ratta-



V. Serov. — S. A. le grand duc Paul Alexandrovitch.

chent hardiment au vieux Brueghel, le *Tir à l'arc* de M. Baes, la *Femme à la baratte* de M. Direcks, les *Enfants de la mer*, de M. Luyten, le *Viatique* et les *Trois fermières* de M. Martens, rentrent dans cette donnée de réalisme populaire qui a toujours porté bonheur aux peintres flamands.

Dans le portrait, dans le paysage, dans la peinture d'animaux, c'est par la même franchise d'accent, la même énergie des formes et des couleurs, que les Belges gardent leur rang. C'est une grande perte pour eux que la mort si

[illegible] d'Evenepoel dont le *Portrait de M. [illegible]*, *l'Espagnol à Paris* est un superbe morceau. Il suffit d'admirer la solidité et l'éclat persistant des [illegible] de M. Stobbaerts dans son *Intérieur d'étable* et sa *Cour de ferme*, l'aspect pittoresque et vivante de M. Claus dans son *Passage des vaches*, la [illegible] la sensibilité, la science technique, de MM. Baertsoen, Verstraete,



[illegible] — La [illegible]

Delvin, Buysse, Heymans, Willaert et bien d'autres, dans leurs paysages, pour se convaincre de la vitalité de l'art flamand.

En 1855, c'était la France, l'Angleterre, la Belgique, l'Allemagne, qui possédaient seules des écoles actives de peinture. Partout ailleurs, sauf quelques individualités isolées et formées presque toujours à Paris, Munich, Dusseldorf, ce n'était que production routinière dans les vieilles écoles, et chez les peuples lointains ou neufs, quelques tâtonnements enfantins, le plus souvent l'indifférence ou l'inertie complète. La situation a bien changé depuis. Les États-Unis d'Amérique, qui n'avaient point d'art, s'étant mis à l'école du Vieux-Monde, sont en train, nous l'avons vu, de prendre, à leur tour, un rôle personnel dans l'évolution générale. C'est le cas aussi de la Russie, dont les envois en 1867, 1878, et même, sauf quelques exceptions, en 1889, portaient encore, dans leur ensemble, l'empreinte d'une soumission excessive aux enseignements de l'éclectisme parisien ou munichois. La section, cette fois, se présente avec quelques artistes plus audacieux et plus personnels. Ce ne sont pas sans doute nos vieilles et aimables connaissances,



Zorn. — Minuit, 24 juin. Mora

M. Harlamoff, habitant de la place Pigalle, M. Makowski, de l'académie de Saint-Pétersbourg, malgré leur extrême habileté, qui nous semblent, le mieux, préparer l'évolution nationale. Le dilettantisme de M. Makowski, savant et souple, tour à tour sentimental, épique, réaliste, caricatural, malgré quelques œuvres plus vives et très russes, comme la *Communion des enfants* et la *Procession*, paraît trop instable pour s'approfondir. C'est d'ailleurs la remarque à faire pour beaucoup d'artistes slaves ; leur facilité extraordinaire, mais mobile et superficielle, d'assimilation, en fait de procédés pittoresques comme en fait de langage, donne quelque inquiétude sur les résultats définitifs. En tout cas, ce qui est visible, c'est l'extraordinaire agitation d'esprit qui met en contact chaleureux et fécond les peintres russes avec les maîtres anciens ou contemporains et qui permet de signaler, chez eux, dans tous les genres, des recherches actives et des trouvailles heureuses. Dans l'histoire ou le genre historique, MM. Victor Wasnezow (*Quelle route prendre?*), Nesterov (*Les moines*), dans le portrait, M. Élie Repine, Mme la princesse Eristoff Kazak, dans les études familières ou populaires, M. Korovine (*Les Espagnoles*), M. Arkhipow (*Le vieux* et *Sur la Volga*), M. Kassatkine (*Couloir du palais*), M. Rasmaritzine (*La dernière retouche*, *Le musicien*), M. Pasternac (*La veille de l'examen*), montrent de l'habileté et de l'observation. M. Pasternac est, en outre, l'auteur d'une remarquable série de dessins destinés à l'illustration de *Résurrection* par le comte Tolstoï, où les types locaux sont soigneusement observés et vivement mis en scène. Parmi les paysagistes, M. Tkatchenko, habitant Paris, se montre peut-être, dans ses excellentes toiles (*Effet de lune* et *Calme sur la mer Noire*), un peu trop imitateur de MM. Zuber et Harrison, mais d'autres tels que MM. Sviaeoslavsky, Stabrovski, sont plus directement impressionnés par l'aspect local.

Les deux meilleurs peintres que cette exposition nous aura révélés sont MM. Serov et Maliavine. Les trois portraits de M. Serov, l'un en plein air, jusqu'aux genoux, celui de S. A. *le grand-duc Paul Alexandrovitch*, près de son cheval que tient un écuyer, l'autre, à mi-corps, d'une fillette dans une salle à manger, sous une lumière fraîche, vue à contre jour, l'autre, dans un salon sombre, d'une jeune femme en pied, en robe jaune garnie de fleurs, assise sur un canapé noir, sont tous les trois de fort beaux morceaux de peinture. La physionomie, l'allure, le tempérament, le costume, l'ambiance des personnages, y sont observés et rendus avec autant de verve que leur

disposition pittoresque sous ces éclairages divers. L'enseignement vient de [illegible] et Regnault, de Gervex ; mais M. Serov n'est plus un élève, c'est un maître, un maître brillant, savoureux, vivant. M. Maliavine ne se dégage pas encore autant des souvenirs. L'influence de MM. Besnard et Zorn, dans ses paysannes en rouge éclatant de rire au milieu d'un pré vert (*Le rire*), notamment, est assez visible, comme ailleurs celle de quelques autres praticiens.



[illegible]. — RETOUR DES CHAMPS

Toutefois c'est un beau tempérament, éclatant et vigoureux, qui joue déjà à merveille l'air de bravoure et qui trouvera sans doute son originalité dès qu'il appliquera avec suite, comme il semble vouloir le faire, cette virtuosité à l'interprétation des types de son pays. C'est en effet à l'exaltation, non à la confusion, des divers tempéraments nationaux, par le contact et l'émulation des races diverses, que doivent aboutir les expositions universelles.

Nous avons, dans la section russe même, un exemple frappant de la tendance générale, dans les petites patries, comme dans les grandes nations, à affirmer, d'autant plus, l'individualisme local, qu'on se sent plus menacé par le cosmopolitisme commercial et scientifique. Les artistes finlandais y forment un groupe spécial, d'un caractère particulier, très remarquable par sa sincérité, son sentiment respectueux et profond de la nature et de la conservation des traditions indigènes d'un art un peu rude, mais ferme et expressif. M. Edelfelt, que nous estimons depuis longtemps, ne représente

pas complètement lui-même cet esprit finlandais dans toute sa simplicité ou toute son âpreté. Il faut surtout étudier avec soin les œuvres si caractéristiques de M. Axel Gallen, ses portraits, ses études de paysans, ses décorations dans le pavillon de Finlande, et celles de M. Jaernefelt, portraits, scènes rustiques, paysages. C'est là et chez quelques autres de leurs compatriotes qu'on saisira cette vitalité intense, discrète, profonde, de l'âme finlandaise,



V. Johansen. — Le Soir, les Enfants a leur travail.

qui, comme toutes les âmes scandinaves, semble une réserve de noblesse, de simplicité, de santé, pour notre Europe centrale fatiguée par ses excès d'imagination égoïste et sensuelle.

C'est un fait déjà remarqué en 1878 et 1889 qu'en remontant vers le Nord l'art des peintres devient plus simplement humain, plus naïf et plus tendre. Si l'on compare les Pays-Bas à la Belgique, on est déjà frappé de la différence, autant dans la technique que dans le choix des sujets. En Belgique, des scènes exterieures ou pittoresques, une pâte solide, des couleurs tranchantes et éclatantes; en Hollande, des scènes intérieures et de vie ordinaire, une palette brouillée, des harmonies fondantes et grises. M. Joseph Israels a été l'un des inventeurs de cette peinture terne et triste, d'aspect indécis et pâteux, mais patiemment et délicatement animee par toutes sortes

de subtilités lumineuses et de vibrations expressives ne permettant pas d'oublier qu'on est au pays de Rembrandt. Le *Marchand de bric à brac*, à peine visible dans sa pénombre grouillante, marque l'extrême limite où doit s'arrêter l'emploi de ce procédé, si l'on ne veut supprimer tout sentiment des formes, en même temps que toute variété et vérité des couleurs. Aussi voit-on avec plaisir, tout en retenant, des exemples du maître, son grand goût harmonique et sa fine sensibilité, beaucoup de ses compatriotes chercher dans la nature des mouvements plus vifs et des nuances moins obstinément attristées. Avec MM. Blommers (*L'été*), Heyberg (*Près du poêle*), Briet (*Jeune ménagère*), Josselin de Jong (*Portrait de famille*, *Dans la fonderie*), Neuhuys (*Intérieur*), Martens (*Le puits*), Henkes (*Réunion en conseil*), etc., les Hollandais rentrent, avec un sentiment très moderne, mais une forme plus libre, dans la tradition complète des Pays-Bas qui est aussi bien celle de la bonne humeur et des belles couleurs, que celle de la sincérité et de la gravité. Parmi les paysagistes, M. Mesdag, le regretté Joseph Maris, MM. W. Maris, Gabriel, Kever, trouvent maintenant des rivaux dans des praticiens plus hardis tels que M. Soest, l'auteur d'une belle *Matinée d'hiver* et M. Weissenbruch (*La plage*).



… K… — Déjeuner (1893)

Le Danemark, la Suède, la Norvège, comme la Finlande, semblent marcher, d'un pas plus résolu, dans les voies nouvelles. On n'y fait guère que de l'art naturaliste, des portraits, des scènes familières, des paysages, pour lesquels on ne se fait pas faute de demander des conseils techniques, en France ou ailleurs. Mais avec quelle liberté réfléchie, quel beau fonds de tempérament particulier, on reçoit et on utilise ces conseils ! Presque partout, quelle finesse d'observation, quelle analyse émue des choses vivantes se joignent à la [illegible] ou à la profondeur de la sensibilité morale ! Comme on se sent



SEGANTINI. — LA VIE, panneau du triptyque. *La Nature, la Vie, la Mort.*

loin des conventions de coteries et des préjugés scolaires ! En Danemark, ce ne sont pas seulement MM. Kroyer et Johansen qui excellent à traduire, dans un intérieur, les expressions de la lumière, naturelle ou artificielle, et celles de la figure humaine, à nous inspirer l'amour de la gravité, du recueillement, des labeurs honnêtes et des sentiments simples. Ce sont encore vingt autres, MM. Tuxen, Irminger, Hammershöj, Skovgaard, Thomsen, Mme et M. Ancher, MM. Helsted, Paulsen, dont les œuvres révèlent un rare esprit d'analyse au service de vrais tempéraments de peintres. De même en Suède où M. Zorn, avec son morceau capital, la *Nuit du 24 juin à Mora*, des paysannes dansant au soleil de minuit, est entouré par un petit groupe de peintres presque aussi habiles que lui à trouver la poésie dans la vérité des choses, animées ou inanimées, MM. Larsson, Bergh, Bjorck, S. A. R. le Prince Eugène, MM. Pauli, Wilhemson. De même en Norvège, où le célèbre *Dr Henrik Ibsen* a trouvé, pour le peindre, de face, de trois quarts, en redingote noire, en paletot brun, en pardessus blanc, trois excellents artistes, MM. Heyerdahl, Nils Gude, Werenskiold. L'œuvre de ce dernier est vraiment supérieure et, comme ses *Enfants de Village*, d'une originalité bien marquée. Nous citerons encore parmi d'autres bons portraitistes, tels que MM. Strom, Thorne et Mme Laache Thorne, d'intéressants peintres de mœurs locales, tels que MM. Soot, Stenersen, Jacobsen, Eiebakke, Mlle Harriet Backer, MM. Krohg, Wentzel et de nombreux paysagistes tels que MM. Thaulow, Hjerlow, Holmboe, Jorde, Diriks, Müller, Mlle Kielland qui, presque tous, dans leur



E. [illegible]. — Paysage.

manière un peu lourde, parfois maladroite, mais franche et forte et souvent chaleureuse de rendre leurs sensations conservent un accent libre et [illegible].

Tandis que les peintres du Nord, soumis sans révolte aux influences naturelles de leur milieu physique et social, se meuvent paisiblement dans le cercle limité, mais précis et sûr, des inspirations familières, combien plus



[illegible]. — L'Eurythmie

d'inquiétudes, d'incertitudes, d'agitations, tantôt fécondes, tantôt stériles, agitent les ateliers de l'Europe centrale et méridionale, où d'anciennes traditions, d'un art plus compliqué et plus imaginatif, lutteront probablement toujours avec les tendances contemporaines, d'un art plus immédiat et plus simpliste, soit plus sensuel, soit plus intime! Depuis 1855, l'Autriche, la Suisse, l'Italie, l'Espagne, le Portugal, ont fait de laborieux efforts pour prendre ou reprendre dans la peinture un rang supérieur, et nulle part, ces efforts n'ont été inutiles. Néanmoins, dans l'Autriche et la Suisse, pays de langues diverses et d'agglomérations ethniques, des écoles, vraiment nationales, semblent avoir quelque peine à se former; la plupart des ouvrages y gardent une marque d'influences étrangères, et le disparate des tendances et des recherches dans la même section y contraste avec cette unité d'esprit que présentent dans leur ensemble les salles allemandes, anglaises, presque toutes

les salles du Nord et même déjà, beaucoup plus qu'en 1889, celles de l'Italie et de l'Espagne.

L'Autriche et, avec elle, la Hongrie, se débattent, avec conscience et anxiété, entre les traditions classiques et les modes ultra-modernes, sans parvenir à se former une conviction. Les bons, les excellents morceaux n'y manquent pas, mais presque tous ont un air si exotique qu'on ne serait pas



Segantini. — La Mort, panneau du triptyque (la Nature, la Vie, la Mort).

surpris de les trouver à côté, soit en France, soit en Allemagne. Il y a, dans ces deux pays, une virtuosité courante et facile, hardie et brillante, par laquelle on peut être justement séduit, mais qui, jusqu'à présent, ne constitue pas un caractère spécial. Ce qu'il est juste de constater néanmoins, c'est que ce dilettantisme austro-hongrois, aux goûts cosmopolites, depuis dix ans, s'est allégé et rajeuni au contact des écoles nouvelles, que son goût, en fait de couleurs, jadis porté au noir, au juteux, au suranné, au renfermé, tend à se rafraîchir ; on n'y méprise plus autant ni les couleurs claires, ni l'atmosphère naturelle, ni l'aération dans les intérieurs et les paysages. MM. Angeli (*Portrait de S. M. l'Impératrice Frédéric*), Deutsch, Hynais, Muller, peignent très bien, mais ils peignent comme on peint à Paris. Il en est de même en Hongrie de MM. Benczur (*S. E. le cardinal Schlauch, S. M. François-Joseph*), László (*le chancelier Prince de Hohenlohe*) et bien d'autres, comme aux bons

portraitistes et peintres estimables de scènes historiques. Aussi, trouvons-nous plus de saveur là, à M. Mehoffer (*Une chanteuse*) et à M. Moll (*le Repas du dimanche*), ici à M. Csok, qui procède visiblement de notre Dagnan-Bouveret, mais qui applique heureusement son éducation parisienne à des types bien hongrois.



J. Boldini. — Portrait de M. Whistler.

La Suisse offre un spectacle à peu près semblable. Comme M. Klimt en Autriche, qui fait une si étrange mixture de souvenirs classiques et de désordre impressionniste, M. Hodler, avec une grande dépense de volonté et de savoir, cherche à renouveler l'art décoratif et historique par des tâtonnements divers dans l'archaïsme allemand ou l'archaïsme préhistorique. A côté de ce dilettantisme inquiet dont M. Carlos Schwabe, dans ses dessins et aquarelles, est le représentant le plus délicat, de très bons portraitistes et figuristes, Mlle Breslau toujours en tête, MM. Hinderling, Rothlisberger, des paysagistes sincères, MM. Sandreuter, Jeanneret, Gos, Thomann, etc., cherchent, dans un naturalisme intelligent, une expression des choses plus nouvelle et plus savante. Nous y retrouvons, cela va sans dire, avec leurs qualités connues, MM. Giron, Bieler, Burnand, Eugène et Paul Girardet, Mme Roederstein, habitués de nos Salons ; mais, comme artistes, ce sont pour nous des compatriotes.

L'Italie et l'Espagne, qui avaient tant à faire pour remonter vers leur gloire passée, se sont mises, cette fois, résolument en marche. Déjà, en 1889, nous avions constaté, dans la Haute-Italie, un mouvement accentué de



Tito — Chioggia

retour vers des études plus vigoureuses et plus approfondies, d'après la nature et le milieu environnants. Nous avions applaudi aux premiers succès de MM. Morbelli, Segantini, Carcano, etc... Segantini est mort trop tôt, et son œuvre posthume montre comment l'imitation primitive de Millet s'était depuis transformée chez lui en une puissance opiniâtre d'observation intense et rude, très imposante et très personnelle. MM. Morbelli (*Jour de fête à*



A. MORBELLI. — LE JOUR DE FÊTE A L'HOSPICE TRIVULZIO A MILAN

l'hospice Trivulzio. — Le viatique), et Carcano (*Campagne d'Asiago*) ont encore fortifié et mûri leur talent sévère et grave. Il en est de même, dans le Midi, pour M. Michetti qui s'est complètement transformé, et, après avoir été, dans ses pochades pétillantes et ensoleillées, le rival heureux de Fortuny et de Nittis, semble vouloir prendre les allures d'un peintre épique et ethnique. Ses deux grandes processions des *Serpents* et des *Estropiés*, d'une exécution un peu lourde, mais souvent grave et puissante, contiennent quelques morceaux d'un grand caractère dans leur réalisme naïvement audacieux.

L'école vénitienne poursuit aussi, avec entrain, sa marche en avant, commencée par Favretto et Nono. C'est elle qui, jusqu'à présent, semble avoir le mieux profité des premiers exemples d'émancipation et de retour à la clarté et au charme pittoresques donnés depuis longtemps par M. Domenico Morelli (*Le Christ au désert*, spécimen insuffisant de son grand talent) : c'est

elle qui s'est le plus vite rajeunie. Les cinq tableaux de M. Ettore Tito (*Pêcheuse*, *Procession*, *Sur les lagunes*, etc.), comme la *Paix aux Naufragés* de M. [illegible], sont des œuvres colorées, vivantes, expressives, vraiment italiennes. Si l'on observe ensuite les œuvres de MM. Rotta, Bazzi, Pio Joris, Calderini, Tavernier, on aura confiance dans l'évolution italienne vers un art plus indépendant, plus sain et plus fécond que celui des Italiens de Paris,



[illegible] — Le Bain

de M. Boldini et M[me] Juana Romani, dont la virtuosité, si brillante et habile qu'elle soit, même en produisant des chefs-d'œuvre (comme le *Portrait de M. Whistler* par M. Boldini), reste stérile pour leurs compatriotes.

En Espagne et en Portugal, même mouvement d'indépendance, même respect des traditions indigènes, plus librement continuées. L'aspect de la section espagnole, moins encombrée de cadavres et de tonalités sombres, est cette fois pittoresque, éclatant, mouvementé, vivant, grâce surtout à M. Sorolla y Bastida et ses toiles joyeusement ensoleillées, puis à MM. Moreno Carbonero, Menendez-Pidal, Fabres, Pinazo-Martinez, Vasquez y Ubida,

et à ces deux admirables illustrateurs, d'une verve inépuisable, Urrabieta Vierge et José-Jimenez Aranda, etc. Il ne manque souvent, pour être des



[illegible] — Tigre, peinture sur soie.

œuvres vraiment supérieures, à ces improvisations éclatantes, qu'un peu plus d'approfondissement et de tenue. Dans le Portugal, le goût de la forte et

Cette peinture, se rattachant à Velasquez ou Goya, s'affirme dans les portraits de M. Carlos Reiz, de Mme la comtesse Alto Mearim et surtout de M. Columbano, tandis que la tradition parisienne est habilement représentée par MM. Souza-Pinto et Salgado, et par S. M. Don Carlos Ier, roi de Portugal, dont la *Foire des* [illegible] serait partout une excellente peinture.

Ce ne sont pas seulement les grandes nations dont nous avons parlé trop rapidement qui ont voulu prendre part au grand concours de la peinture. La Bosnie-Herzégovine, la Bulgarie, la République de l'Équateur, la Grèce, le Luxembourg, la Roumanie, les Républiques de Saint-Marin, de San Salvador, du Mexique, la Turquie, ont fait aussi leurs envois spéciaux. Le Japon y occupe plusieurs salles et les occupe fort bien : on a fort remarqué, parmi ses artistes, ceux qui savent le mieux garder leur saveur indigène, dans l'invasion souvent compromettante du goût européen, MM. O. Hashi, Araki, Hashimoto, Kawabata, Kuroda, Imao, etc. On a dû même organiser des galeries internationales pour les provenances moins importantes du Brésil, du Chili, de l'Uruguay, etc. Il faut donc plus d'une promenade attentive pour se reconnaître dans ce pêle-mêle d'œuvres disparates mais le plus souvent intéressantes. Nous avons dû nous contenter d'indiquer, pour les centres importants, les caractères principaux de l'évolution qui s'accomplit dans le monde entier. On retrouvera, presque partout, les mêmes signes : cette même lutte d'habitudes anciennes et de tendances modernes, ces mêmes aspirations croissantes vers la vérité et la simplicité, ces mêmes efforts vers l'indépendance nationale et l'originalité personnelle, sous l'influence constante et supérieure de l'école française. Celle-ci, en effet, qui avait pris, au commencement du siècle, par David, la direction de l'art universel, après l'avoir gardée par Ingres, Géricault, Delacroix, Decamps, Théodore Rousseau, Corot, Millet, la retient encore aujourd'hui par nos maîtres contemporains dont les Expositions centennale et décennale ont désormais consacré la gloire aux yeux de leurs rivaux.

GEORGES LAFENESTRE.



Le lever des filets d'une madrague (pastel), par S. M. Dom Carlos Ier, roi de Portugal.

LA GRAVURE EN PIERRES FINES



côté du regretté Henri François vient se ranger toute la pléiade actuelle, celle dont les œuvres sont réparties entre le musée du Luxembourg et la *Classe 9* de l'Exposition universelle. Cette école est peu nombreuse et point tapageuse : une douzaine de noms, tout au plus. Les camées et les intailles qu'on a le plus admirés aux Salons annuels, dans ces dernières années, se retrouvent là, rapprochés et permettant de se rendre compte de la féconde influence de H. François, de l'heureuse évolution du génie de chaque artiste et de l'état actuel de la glyptique française. En voyant ces œuvres, dignes, pour un bon nombre, des époques les plus brillantes de la gravure en pierres fines, on sent qu'il y a, dans le talent de ces artistes des ressources ignorées du public et l'on se demande, en vérité, pourquoi le goût des amateurs est allé et va encore plutôt vers la médaille que vers le camée, ou mieux, pourquoi le camée n'a pas, en même temps que la médaille, reconquis la faveur et la vogue. Nous dirons tout à l'heure les principales raisons de cet abandon immérité et trop longtemps persistant. Pour l'instant, admirons sans réserves les belles œuvres de MM. Georges Lemaire, G. Tonnellier, Émile Gaulard, Galbrunner, B. Hildebrand et de leurs émules. M. G. Lemaire, le grand prix de l'Exposition, a, au Luxembourg, plusieurs camées remarquables. *Flore et Zéphire*, sur une belle sardonyx à deux couches, est une des œuvres les plus gracieuses de l'école contemporaine ; la composition simple et bien ordonnée, ainsi que l'exécution sont dignes de la matière. A côté de ce joyau, deux autres camées du même maître, *La mort de Narcisse* et *La main chaude*, exécutés avec un talent égal, sont malheureusement sur des gemmes dont les nuances peu heureuses,

[1] Deuxième article. Voir la *Revue* [illegible], t. VIII, 221.

surtout pour *La mort de Narcisse*, nuisent à l'effet de la gravure. Parmi les œuvres de M. G. Lemaire au Grand Palais, nous avons remarqué les portraits vigoureux et expressifs du général Février et de M. Philippe Gille ; *Messagers des Dieux* (Mercure et l'Amour) sur une grande gemme de teinte bleuâtre, un



FIG. [illegible]. — LA DESTINÉE

([illegible] M. Georges L[illegible])

peu pâle ; *La Destinée* (fig. 4) et *Orphée perdant Eurydice*, importantes compositions qui plaisent moins, — surtout la dernière, — à cause de l'infériorité de la matière ; *L'Aurore*, camée de plus petites dimensions, avec une figure de femme souriante et d'une superbe envolée, sur une belle sardonyx à deux couches ; *L'Automne* gracieusement agenouillée au milieu de ceps de vigne chargés de raisins (fig. 5). Toutes ces gravures sont exécutées avec une liberté et une délicatesse de touche vraiment exquises sur des sardonyx qui, sauf une

ou deux regrettables exceptions, sont d'une richesse de nuances qui, utilisées avec habileté, soulignent le dessin tout en caressant agréablement le regard. M. G. Lemaire a voulu, en entourant plusieurs de ses plus beaux camées d'une imposante monture, en faire des joyaux de vitrine ou d'étagère et tenter ainsi les amateurs. C'est une innovation intéressante et je ne chicanerai point trop le goût qui a présidé à la forme de ces riches encadrements.



Fig. 5. — L'AUTOMNE

Camée sur sardonyx à trois couches, par M. Georges Lemaire.

Les deux importants camées sur sardonyx de M. G. Tonnellier au Luxembourg, *Le passage du Styx* et *Le pressoir*, — ce dernier d'un dessin un peu lourd, — sont des œuvres fortes, aux amples proportions ; elles ont dû coûter au consciencieux artiste un rude labeur. L'irrégularité des contours a été respectée à dessein : bien enchâssées sur les parois d'un coffret à bijoux, ces gemmes seraient d'un excellent effet. Au Grand Palais, il faut surtout admirer : *Idylle* (jeune fille conseillée par l'Amour) sur une belle sardonyx à deux couches, et l'œuvre principale qui a valu à M. Tonnellier une médaille d'or et la croix de la Légion d'honneur, *L'enlèvement de Déjanire*, sur jaspe sanguin.

en ronde bosse (fig. 6 et 7). Il y a là non seulement de grandes difficultés techniques habilement surmontées, mais un effort artistique vigoureux et puissant. Il faudrait un Benvenuto Cellini pour monter ce groupe en couron-



Fig. 6. — L'enlèvement de Déjanire
(par M. G. Tonnellier)

nement d'une grande aiguière ou de quelque autre monument important d'orfèvrerie artistique.

Le même sujet a été traité en camée par M. Émile Gaulard (fig. 8) ; l'artiste a bien tiré part des différentes couches de la belle et grande gemme qu'il a su choisir ; il y a même dans son œuvre de la profondeur comme dans une médaille de Roty, et l'archer qui vient de percer d'une flèche le centaure Nessus est bien placé dans le lointain. Mais M. Gaulard a aussi, au Luxembourg, une autre œuvre, *Phébus*, gravée sur un minerai d'opale que je ne saurais admirer, malgré l'opinion d'autres critiques ; la gemme, sans doute, a de

curieux et abondants reflets qui produisent sur notre œil des chatoiements d'arc-en-ciel, mais le travail de gravure se perd au milieu de ce feu d'artifice multicolore qui est comme une décomposition de la lumière solaire à travers



Fig. 7 — L'enlèvement de Déjanire
par M. G. Tonnellier

le brouillard : cette gemme serait aussi bien placée dans un musée minéralogique.

Au Grand Palais, M. Gaulard qui a obtenu, comme M. Tonnellier, une médaille d'or, a, entre autres, un délicieux camée intitulé l'*Idéal* (fig. 9) ; c'est le rêve d'un musicien. Le sujet est poétique et la composition en est pleine de sentiment et d'émotion : on sent l'inspiration dans l'attitude de ce jeune homme agenouillé sur le plus haut sommet d'une montagne et qui étend les bras en brandissant sa lyre, tandis qu'au-dessus de lui, couchée dans les nuages et bercée par eux, la Gloire endormie tient un rameau de laurier.

Le même artiste a encore exposé d'autres œuvres importantes, mais où son talent se trouve, parfois, contrarié par les nuances peu heureuses des gemmes. Ainsi, il a déployé beaucoup de science technique et d'art dans un grand Christ en jade vert sanguin, dont la nuance terne est loin de faire ressortir le mérite de la gravure. *L'Hébé couchée avec l'Amour*; *L'Aurore* entre deux femmes avec un lion à ses pieds; *Le retour du vainqueur*; *Après la lutte*, sont des camées qui attestent la fécondité de l'habile graveur, mais pèchent comme matière ou comme effet tiré des différentes couches des gemmes employées.

M. Galbrunner a, au Luxembourg, une allégorie de dimensions modestes, intitulée *Les offrandes à Minerve* (fig. 10) : le sujet, correctement traité, rappelle certains camées de la Renaissance italienne. Le même artiste a exposé, au Grand Palais, un excellent buste de jeune fille en ronde bosse, sur une calcédoine couleur mine de plomb, teinte sombre et mate qui, malheureusement, enlève à l'œuvre toute espèce de charme.

L'Andromède délivrée, de M. Bernard Hildebrand, avait été remarquée au Salon de 1893 : c'était, avec *Le passage du Styx* de M. G. Tonnellier, l'œuvre de glyptique la plus importante de cette année-là. Je la trouve néanmoins un peu lourde de style et la sardoine est de nuances médiocres. Le même artiste a encore exposé : *Prométhée*; *Ève*; *Vénus et l'Amour*, camée exécuté sur une gemme rougeâtre de second ordre.

Des trois camées de M. Louis Domas, élève de H. François, nous distinguerons particulièrement son *Mercure enfant*, dérobant à Apollon berger ses flèches dans son carquois. Les intailles de MM. Alphonse Lechevrel et Gustave Lambert sont accompagnées d'empreintes en argent qui permettent d'apprécier la finesse de touche de ces deux artistes. La *Tête de Méduse*, de M. Lechevrel, ferait un excellent pend-à-col si la gemme n'était par trop médiocre : la monture exécutée dans le style Renaissance est fort élégante. Les intailles de M. Alfred Vaudet ne peuvent être appréciées qu'à l'aide de la loupe, observation qui n'en diminue pas le mérite artistique.

De la revue sommaire qui précède, il se dégage deux considérations d'ordre général que nous nous permettrons de soumettre aux maîtres habiles dont nous venons de citer les principales œuvres. La première, c'est que pour replacer la glyptique à la place d'honneur qu'elle a perdue, il est nécessaire que les artistes mettent le soin le plus scrupuleux dans le choix des gemmes

sur lesquelles ils veulent graver, et qu'ils s'appliquent à tirer le plus heureux effet des différentes couches de ces gemmes. Les camées étant surtout destinés à jouer un rôle décoratif, doivent être agréables à l'œil dans leur substance même. La plus belle des gravures appliquée sur une gemme de nuances peu



Fig. 8. — L'enlèvement de Déjanire

(Camée sur sardonyx à trois couches, par M. Émile Ga[illegible])

harmonieuses perdra son effet décoratif et, partant, tout attrait auprès des amateurs. On est vraiment peiné de constater, soit au Luxembourg, soit au Grand Palais, que des œuvres, dont le dessin est des plus corrects et l'exécution des mieux enlevées, soient condamnées à l'insuccès par leurs auteurs eux-mêmes, soit à cause de la laideur de la pierre, soit à cause du désagréable effet des tons et des nuances. Ne nous lassons point de le répéter : de tous les arts plastiques, la gravure des camées est celui qui est le plus esclave de la matière : c'est presque peine perdue pour un graveur de travailler sur une

pierre médiocre, et la grande difficulté de cet art consiste, pour l'artiste, à tirer d'heureux effets des couches superposées que mettent progressivement à nu son trépan ou sa bouterolle.

Pourquoi nos meilleurs artistes modernes ont-ils des torts à se reprocher sous ce rapport ? Qu'ils considèrent les plus admirés des camées antiques ou de la Renaissance, ou l'œuvre entier de Jacques Guay : ils ne trouveront ni une gemme médiocre, ni le moindre effet fâcheux produit par une nuance malencontreusement placée par la nature dans quelque partie de la composition de l'artiste. J'ai parlé plus haut de l'aspect disgracieux de l'*Apothéose de Napoléon*, qui provient en grande partie des nuances ternes et nuageuses de la sardoine employée par Adolphe David. Des camées d'un travail remarquable, de H. François lui-même, par exemple son *Amour filial*, et un peu aussi son *Génie de la Peinture s'inspirant de la Vérité*, au musée du Luxembourg, n'échappent pas à cette critique, et j'ai fait remarquer tout à l'heure, en passant, que de belles œuvres de MM. G. Lemaire, Tonnellier, Gaulard et d'autres, encouraient la même observation : voyez, entre autres, le *Retour du Vainqueur*, de M. Gaulard, et vous constaterez combien nuisibles au travail de gravure sont les couches de la gemme qui, au contraire, devraient mettre en valeur la composition de l'artiste. N'est-ce pas une gageure contre la nature même que d'exécuter en ronde bosse, ainsi que l'a fait M. Galbrunner, un beau portrait de jeune fille dans une calcédoine enfumée ? On remarque, au Grand Palais, dans une vitrine spéciale, une Minerve en cristal de roche, œuvre délicate de M. Chéreau. Le travail en est excellent et la pose de la déesse pleine de noblesse ; mais la matière empêchera toujours que l'effort et le talent de l'artiste soient appréciés par le public comme ils mériteraient de l'être. Le choix d'une belle pierre est autrement délicat et important pour le graveur que le choix d'un beau marbre pour le sculpteur ; quant au parti à tirer des nuances de la gemme, c'est affaire de goût et de talent de la part de l'artiste ; c'est la grosse difficulté inhérente à son art, ce dont il doit s'appliquer à triompher, sous peine d'échouer dans son œuvre. C'est en cela que reposent les deux tiers de son succès, et les grands maîtres anciens, qui le savaient bien, se sont montrés impeccables à ce point de vue.

La seconde réflexion que je voudrais présenter, c'est que les artistes ne doivent pas oublier que le camée n'est pas fait pour être admiré seul et en lui-même ; il n'est qu'un élément décoratif qui prend place au milieu des

produits variés de la bijouterie, de l'orfèvrerie et, en général, des arts industriels, dans ce que ces derniers ont de plus riche et de plus délicat. Il n'est point comme une statue, un tableau, un vase, une médaille, que l'on contemple pour eux-mêmes et pour leur effet propre, ni même comme tous ces



Fig. 9. — L'Idéal

Camée sur sardonyx à trois couches, par M. Émile [illegible]

bibelots d'étagère ou de vitrine qui flattent aussi bien celui qui en fait étalage que celui qui les regarde. Le camée n'a jamais rempli qu'un rôle secondaire et subordonné : par sa nature même, sa destination est d'être employé dans la décoration d'un autre objet d'art, ou bien utilisé dans la parure personnelle.

Cette double affectation est facile à démontrer par les camées de l'antiquité. Le grand camée du Cabinet des Médailles, consacré à la glorification de Germaniens, et qui est dépourvu de sa monture seulement depuis le commencement de ce siècle, décorait très vraisemblablement l'une des parois du coffret

en reliquaire dans lequel Agrippine fit renfermer les cendres du héros romain. Nombre de camées antiques nous sont parvenus entourés de leurs montures qui prouvent qu'ils servaient d'agrafes à de riches manteaux, de pendants de colliers, de chatons de bagues, de motifs décoratifs sur des armures ou des ustensiles de grand luxe.

Le moyen âge n'a fait que perpétuer, à ce point de vue, la tradition antique en l'imitant du mieux qu'il put. Pour s'en rendre compte, il suffit de parcourir les galeries de l'Exposition rétrospective, au Petit Palais. Nous y verrons, notamment, des camées antiques enchâssés sur les vêtements de la curieuse statue de sainte Foy, du trésor de Conques, sur les châsses, les reliquaires, les patènes, les ciboires et toute la vaisselle liturgique. A la Renaissance, il en fut de même, avec plus de goût et d'élégance qu'au moyen âge. On en parsème les chapes, les mitres, les tiares, les couronnes des évêques, des papes et des rois, les chaperons des personnes à la mode ; on les entoure d'une sertissure élégante en or et en émail, pour en faire des pend-à-col ou des agrafes ; on les incruste, comme jadis, sur les parois de coffrets à bijoux ou de divers produits de l'art industriel. Benvenuto Cellini utilisa ainsi de nombreux camées dans ses ouvrages d'orfèvrerie et de fine bijouterie.

Tel est le rôle du camée dans les manifestations de l'élégance officielle ou mondaine et sa place modeste dans l'histoire de l'art. A partir du jour où on a voulu lui assigner une autre destination et le faire admirer pour lui-même, comme objet d'étagère ou d'écrin, au même titre qu'une médaille, un bronze, une faïence ou tout autre bibelot, il a cessé de plaire et d'être recherché : je doute qu'il soit jamais goûté du grand public à ce point de vue.

Dans la parure féminine, le camée a été remplacé par le diamant et les pierres précieuses taillées à facettes et plus éclatantes que les sardoines, mais d'où toute invention artistique est nécessairement bannie ; on doit donc déplorer cette substitution trop exclusive. Les tabatières élégantes, les bonbonnières, les écrins à bijoux ont été décorés d'émaux et de miniatures à la place de camées gravés en relief ; aujourd'hui même on préfère un travail de ciselure d'or et d'argent. Si du temps de Marie-Antoinette, le goût des camées eût été répandu autant qu'à l'époque d'Agrippine ou de Catherine de Médicis, la belle armoire à bijoux de cette reine, actuellement exposée au Petit Palais, eût eu ses parois incrustées de camées au lieu des médaillons en miniatures peints qui la décorent.

Un buste comme la *Gallia* de M. Moreau-Vauthier, au musée du Luxembourg, qui est décoré d'émeraudes et de topazes en cabochons, eût eu, à d'autres époques, quelques camées discrets, incrustés dans son casque, ses épaulières ou sa cuirasse. L'antiquité, dans une œuvre pareille, n'eût eu garde de négliger cet élément de riche parure, et, pour préciser davantage, la tête de Méduse qui est ciselée en cuivre doré au milieu de la poitrine, eût été, à coup sûr, une grande gemme gravée. Un Pyrgotèle ou un Diosdoride eussent enchâssé à sa place quelqu'une de ces belles têtes de Méduse en calcédoine qui sont aujourd'hui sous les vitrines de nos musées d'antiques.

Mais la mode n'est plus aux camées ni à ce genre de décoration, et cet abandon est certainement imputable en partie à l'infériorité des graveurs des deux premiers tiers de ce siècle, et à la médiocrité des gemmes qu'ils employaient. Le dernier grand effort pour restaurer le camée dans la parure féminine, fut tenté par Napoléon, en 1808, quand il chargea Nitot, le joaillier de la couronne, de composer pour l'impératrice Joséphine une parure entière de camées et d'intailles antiques. Nitot se mit immédiatement à l'œuvre et présenta, en 1810, une parure de 24 camées décorant un diadème, un collier, un peigne, des bracelets, des boucles d'oreilles, une plaque de ceinturon et un médaillon ; le tout était agrémenté de 2275 perles. L'effet de cette parure, peut-être trop riche, ne fut sans doute pas jugé favorablement, car je crois bien qu'elle n'a jamais été portée. Dans l'Exposition rétrospective de la bijouterie, on remarque un certain nombre de camées du même temps montés en parures, aussi médiocres par le choix des gemmes et la froideur de l'exécution que par le mauvais goût de la monture. Ce sont les reliques de l'aïeule, que les familles conservent pieusement dans leurs écrins, mais dont une dame élégante ne consentirait jamais à se parer aujourd'hui. Il y a même parmi ces joyaux d'antan une imposante plaque de ceinture exposée par Froment-Meurice, qui est ornée d'un taureau en jaspe de nuance chocolat : c'est une copie fidèle du plus beau camée peut-être que l'antiquité tout entière ait produit. Mais tandis que le camée antique, exécuté sur une incomparable sardonyx, excitera l'admiration aussi longtemps que l'humanité vivra, sa copie terne, éteinte et sans charme ne sera jamais, par comparaison, que le témoignage palpable de l'insuccès dû à l'infériorité de la gemme.

Quoi qu'il en soit, si le goût du camée doit renaître comme celui de la médaille, c'est à l'art industriel, à l'orfèvrerie, à la bijouterie qu'il faut faire

appel pour lui demander de la remettre en honneur. Je connais des bijoutiers parisiens qui, tout récemment, ont fait quelques tentatives heureuses à ce point de vue. L'un d'eux m'a montré une délicieuse agrafe composée d'un petit camée antique qu'il a entouré d'une monture en émail imitée d'une monture Renaissance, du Cabinet des Médailles. Ceux-là sont dans la bonne voie; qu'ils soient plus hardis et tout porte à croire que la mode adoptera leurs innovations. Je n'en citerai, comme signe précurseur, que l'éclatant succès, à l'Exposition même, de certains bijoux artistiques de Lalique, de Vever et d'autres, dans lesquels la pierre précieuse taillée est remplacée par des figures exécutées en imitations de camées. Quant aux artistes contemporains, leur talent sobre, clair, synthétique et bien français est à la hauteur de celui de leurs confrères, les médailleurs : les exemples que j'ai cités le montrent avec éclat. Tout semble donc prêt pour une nouvelle Renaissance de la glyptique; il suffirait d'un souffle vigoureux, d'une poussée sur la mode, pour lui imprimer un courant pareil à celui qui a emporté si glorieusement la médaille. Espérons que ce sera l'œuvre du premier quart du XXe siècle.

E. BABELON.





CHAHINE. — LA TERRASSE

L'ESTAMPE



N 1800 on disait « la Gravure »; en 1900 on dit « l'Estampe » (burin, eau-forte, bois, lithographie, couleur, estampe de peintre, — et même, reproductions par procédés). La différence des deux termes est un siècle d'histoire.

Tout de suite, le point capital : la photogravure a-t-elle tué la gravure ? Jusqu'ici, pas plus que la photographie n'a tué la peinture. Depuis le début du siècle le nombre des exposants de l'estampe a décuplé. Et depuis 1889 ? Augmentation plutôt. On assiste bien au pullulement croissant des estampes par procédés photographiques, insérées dans les journaux et dans les livres comme documentation à outrance, mais ce torrent coule parallèlement à l'estampe faite de main d'homme, et sans l'absorber. Tout au moins la photo-estampe n'a-t-elle pas tué la gravure de reproduction ? Nullement : celle-ci paraît, en 1900, nombreuse, brillante. Mais ne s'est-il pas établi, à travers le siècle, des rivalités entre les diverses modalités de l'estampe, des prospérités, des éclipses ? Cela, certes ; et ce sont ces concurrences, ces alternatives, ces renouvellements, qui font de l'histoire de l'estampe au XIXe siècle quelque chose de prodigieusement vivant.

Cette histoire, il faut la rappeler sommairement et à toute vitesse, c'est-à-dire proportionnellement à ce qu'est l'exposition centennale. Centennale « d'estampes » : l'administration des Beaux-Arts à l'Exposition Universelle a très justement voulu que la lithographie parût avec un développement relatif (deux cents pièces) et que le bois, qui à la centennale de 1889 ne figurait qu'à l'état embryonnaire, fût montré cette fois plus en détail (cent cadres). Par malheur, au dernier moment la présentation de l'estampe centennale a subi un véritable désastre : la moitié de l'emplacement qui lui était réservé fut octroyé à une section de peinture étrangère : la lithographie et le bois furent envoyés à une extrémité du grand Palais, la gravure restant à l'autre extrémité ; et encore,

[illegible] de monter sur elle même, hors de la portée de la [illegible] trop plein dans une salle de dessins et de meubles...



[illegible]

[illegible] pas très respectueux pour l'estampe. Mais au [illegible] d'estampes ne vise point à montrer des œuvres, [illegible] inscrits au catalogue comme en un livre



Gil Blas

d'or. Imaginez une centennale de la littérature : un paragraphe de Chateaubriand, un paragraphe de Balzac, huit vers d'Hugo, huit de Lamartine, huit de Musset, etc. . On forme sur les murs comme la « tache » de l'estampe d'une époque, sa couleur d'ensemble. C'est un diorama qui appelle la conférence-express.

Premier tableau. Le commencement du siècle. Prenons le *Racine* de Didot, le *Sacre de Napoléon*, la grande publication du *Musée*, les illustrations de Moreau pour la librairie de Renouard, celles de Percier pour les classiques in-folio ; quelques portraits. Étalons sur les murs. Le burin règne : l'Empire, qui a recueilli sur leur fin tous les survivants du xviiie, possède une très belle gravure : il n'y a pour la méconnaître que l'Empereur, qui veut fixer à Paris comme professeur l'italien Raphaël Morghen. En tête des graveurs français, l'universellement célèbre Bervie (non décoré par Napoléon), avec son *Enlèvement de Déjanire* et son *Laocoon*. Cette *Déjanire* est la dernière gravure de « beau burin », et de ce que Diderot appelait « la chaleur du burin », quand il pensait à Schmidt, Wille et Balechou ! A côté de Bervic et des « anciens » du xviiie, quelques « nouveaux », burinistes d'école : Boucher-Desnoyers, Audouin, Massard, Ribault, Tardieu, le pointilleur Roger, etc. Métier sévère, sujets sévères, en réaction complète contre les sujets légers et galants du xviiie. En somme, la France, au début du siècle, est un pays de très remarquables graveurs, voilà le relatif. Au point de vue absolu : mettre cette production à côté de celle de Nanteuil, d'Edelinck, de Drevet — ou des graveurs de Watteau — et juger. La gravure de l'Empire est alors comme une personne dont on dit qu'elle a de beaux restes. La jeunesse manque à ce burin. On s'inquiète de ce qu'il sera demain.

A côté du burin, l'eau-forte, représentée par celui qu'en son temps on appelle « le moderne Callot » : de son nom le subtil et pointu Duplessi-Bertaux, le graveur des batailles, que les mémoires du général Thiébault nous ont appris avoir été, en 1792, si piteux à la bataille ! — Les derniers graveurs en couleurs, Alix, Levachez ; et la considérable production finale de Debucourt : courses de chevaux, types militaires ou caricatures d'après Carle Vernet, scènes de mœurs originales. Les gravures de modes du *Journal des Dames*. Des adresses gravées pour commerçants. La vaste production des estampes et images d'actualités (voir collection Hennin). Même la basse production dont Balzac a placé des échantillons dans la salle à manger de la

[illegible] Vautier : *les gravures excitables qui ôtent l'appétit, toutes encadrées en [illegible] plats dorés*. — Enfin, quelques images pâles, à l'aspect de [illegible] effacé, signées Bergeret, colonel Lejeune, colonel Lomet, duc de Montpensier, Denon. On appelle ça d'un nom étrange, nouveau et d'allure barbare : *lithographie*. A pronostiquer sur ces spécimens, pas d'avenir. De fait, [illegible] disparaît entièrement pendant dix ans.

Deuxième tableau. La Restauration. Belles gravures encore, les burins de Desnoyers, Richomme, Lignon, Forster, ce qu'il y a de mieux en leur temps. [illegible] en baisse par rapport à l'Empire. Et si au lieu de Bervie nous comparions [illegible] Augustin de Saint-Aubin ? Mieux encore, prenez les vignettes [illegible] vers 1825 d'après Desenne et Deveria, placez-les à côté des illustrations des *Chansons de Laborde*, 1773, et mesurez la profondeur de la chute correspondante. Pour comble, voici ce qui sera la plaie, le déshonneur du [illegible] pendant le XIX[e] siècle : la perte complète, chez les graveurs en taille douce, du sentiment de ce qu'est « la belle épreuve », et de ce que peut apporter de mise en valeur pour la gravure la qualité du papier. Voici le [illegible] du papier de Chine collé sur papier pâte. Voici la prédominance du [illegible] sur l'art. Un chef-d'œuvre absolu par exception, et méconnu : le *Bartolini* de Potrelle d'après Ingres ; le graveur y a laissé jouer le blanc du papier.

L'eau-forte de peintre reparaît, par une seule pièce, mais capitale : le portrait de *Pressigny* d'Ingres.

Une résurrection imprévue, qui prime tout. L'estampe originale renaît avec une puissance et un foisonnement extraordinaires. La lithographie, subitement, à dater de 1817, a été adoptée par les peintres : Guérin, Girodet, Gros, Prud'hon, Isabey, Hersent, Ingres, Goya, etc. Œuvres de Bonington, de Charlet, de Carle Vernet, d'Horace Vernet, de Géricault, de Boilly, etc. Publication de l'immense ouvrage du baron Taylor, *Voyages dans l'ancienne France*, un musée lithographique.

Troisième tableau. Le gouvernement de Juillet. La gravure rangée, de plus en plus mécanique. Elle en vient à la gravure dite de keepsake et à ce qu'on nommait alors en librairie, en se rengorgeant, les « magnifiques gravures sur [illegible] ». [illegible], cependant, toujours de remarquables talents : Pradier, [illegible] Mercuri. Mais voici qu'un graveur s'efforce de rendre à son art la [illegible] et le sémillant, l'originalité en un mot, même dans l'interprétation ; [illegible] qu'on appelle alors *le graveur du Gustave Wasa* (d'après Her-

sent), ce graveur du portrait de *Mgr de Latil*, du *Sacre de Charles X*, qui sera le graveur du fameux *Hémicycle* d'après Paul Delaroche, occupera dès lors une place hors ligne dans les artistes de son temps. C'est l'illustre Henriquel-Dupont.

A côté du burin, la manière de crayon (pour les portraits d'Ingres), et un genre qui fut la « toquade » de l'époque : la manière noire, Jazet. Cet excellent Jules Janin, qui se piquait d'être connaisseur en gravure, demandait qu'on ne gravât plus qu'en manière noire, « comme en Angleterre ».

Les lithographes de profession : Aubry-Lecomte, Sudre, Grévedon, Léon Noël, Maurin, etc. : préoccupation du métier, du grain, du *grené-fondu*.

Développement inouï de l'estampe originale. Besoin de liberté et de vigueur. Seconde floraison de la lithographie, plus coloriste et plus mêlée aux faits de la vie contemporaine. Louis Boulanger, Decamps, Eug. Isabey, Delacroix, Gigoux, Roqueplan, Jules Dupré, Danzats, Célestin Nanteuil, etc., Eugène Lami, Henri Monnier, Grandville. Publication de la *Caricature* : Traviès, Auguste Bouquet, Daumier. Suppression de la caricature politique, les lithographes se jettent sur la satire des mœurs : développement des œuvres immenses de Daumier, de Gavarni. Le *Charivari* : une lithographie originale par jour pendant un quart de siècle. L'épopée des guerres de la Révolution et de l'Empire : Charlet, Hippolyte Bellangé ; développement de l'œuvre incomparable de Raffet. Les portraits types de la génération de 1830 : développement de l'œuvre hors pair d'Achille Devéria. Si de là nous venons à Lemud et autres jusqu'à Chassériau, il faudrait énumérer indéfiniment !

Une revue d'art : *l'Artiste* : romantisme et combativité. Renaissance de l'eau-forte de peintre : Paul Huet, Delacroix, Decamps, Marilhat, Raffet, Johannot, Célestin Nanteuil, Charles Jacque, Meissonier, Daubigny, Trimolet, Bléry, etc. Vernis mou : Marvye. Essais de gravure libre : les *Contes du Temps passé*, les *Chants et Chansons populaires*, (bientôt, premières tentatives pour faire de la gravure de reproduction, à peu de frais, par l'eau-forte : Veyrassat, Hédouin, Chaplin, etc.).

Encore un fait extraordinaire et subit : admirable résurrection et floraison du bois. Premiers bois romantiques par Porret, d'après Johannot : la perfection ! Éclat du livre illustré : *Gil Blas* de Gigoux, *Molière* et *Don Quichotte* de Johannot, *Gulliver* de Grandville, *Paul et Virginie* édition Curmer, *Les Français peints par eux-mêmes* ; — les livres napoléoniens, le *Norvins* de Raffet.

[illegible] d'Horace Vernet, le *Mémorial de Sainte-Hélène* de Charlet, — le *Lazarille de Tormes*, admirables illustrations de Meissonier admirablement gravées par Lavoignat, — les *Portes de Fer*, etc.

Les journaux illustrés : *Magasin pittoresque*, *l'Illustration* (1843) : le bois est partout, et commence à se fabriquer en ateliers.

Tout cela n'est-il pas surprenant de vie ? Les chefs-d'œuvre fourmillent !

Quatrième tableau. Second Empire. Le graveur de l'*Hémicycle* domine tout. Mais s'il a su renouveler la gravure pour son compte, il n'a pu la renouveler autour de lui. La taille rangée, qui compte toujours des graveurs de grande réputation (François, Achille Martinet, Blanchard, Bertinot, etc.), en arrive à un métier inquiétant ; des fonds à la mécanique apparaissent. Le moment est décisif, il faut que la gravure périsse ou se renouvelle.

On étonnerait Henriquel-Dupont si on lui montrait comme un rival en future célébrité et comme un supérieur en art un ancien officier de marine devenu fou, Meryon, que déjà Baudelaire a deviné, et dont l'arrivée est le point initial de la grande floraison de la gravure originale. En même temps, vient le graveur du *Battant de porte* et d'une série d'eaux-fortes puissantes : le jeune Bracquemond à l'apogée du talent dès la vingtième année, puis en Angleterre Seymour Haden, en Belgique Leys. Dès lors, par les graveurs originaux, l'estampe va remonter à une valeur absolue et s'égaler aux chefs-d'œuvre du passé. De mainte gravure on pourra désormais répéter le mot de M. de Chennevières sur certaines lithographies de Gavarni : *je mettrais cela, Dieu me pardonne, à côté des plus belles eaux-fortes de Rembrandt !* Voici l'ère de ce que Burty a appelé « l'eau-forte intense ». Saint-Marcel, Hervier, Bonvin, Legros, Corot, Jongkindt, Jacque, Chifflart, Ribot, Manet, Roybet, Rops, Daubigny, Lalanne, Hillemacher, Goncourt. L'éditeur Cadart et l'*aquafortisme* : tous les peintres font de l'eau-forte.

Si la lithographie commence à s'éclipser, malgré les noms de Raffet, Leroux, Baron, Ciceri, Jules Laurens, Lassalle, Bonhommé, Laemlein, Français, de Beaumont, Gustave Doré, Rops, etc., le bois est toujours en plein éclat. Les *Contes rémois* de Meissonier, gravés par Lavoignat. Le *Juif errant* [illegible] *Contes drolatiques* : développement de l'œuvre de Gustave Doré, transformation de la gravure sur bois, interprétation des teintes : manières de Pisan, de Pannemaker. Série des bois d'Edmond Morin, artiste exquis, insuffisamment apprécié de son vivant, ce dont il est mort.



PENNELL. — L'ENDROIT LE PLUS PITTORESQUE DU MONDE.

En 1859 fondation de la *Gazette des Beaux-Arts*. Importance des gravures de petit format. Réaction de la gravure vers la clarté. Flameng : ses deux pièces de *Miss Graham* et du *Blue Boy*. Apparition d'un graveur à l'eau-forte d'une virtuosité étourdissante : Jules Jacquemart : les merveilles gravées pour la *Gazette ;* les *Gemmes et Joyaux*. Apparition d'un buriniste subordonnant la taille au dessin : Ferdinand Gaillard, *L'homme à l'œillet*.

Cinquième tableau. La République, 1870-1889. La taille « militaire », rangée par une, deux, subsiste, mais en posture subalterne. L'intérêt est ailleurs.

Première réaction contre la taille rangée : la taille libre est représentée avec éclat par Gaillard.

Autre réaction, très violente. Répercussion de l'eau-forte originale sur la gravure de traduction, poussée désormais vers le pittoresque et la couleur. Formation d'une génération de graveurs en travail libre, dits *graveurs à l'eau-forte*, qui reproduisent à miracle les peintres de leur temps. Faites maintenant une nouvelle expérience, inverse : prenez un recueil du XVIII[e] siècle, le *cabinet Poullain* ou le *cabinet Choiseul*, placez à côté ce livre, les *Cent Chefs-d'œuvre* édité à la suite d'une exposition de tableaux faite à la galerie Petit, et voyez la merveilleuse différence en faveur de notre temps. Les voilà, les traducteurs de Delacroix, de Diaz, de Meissonier, de Jules Dupré, de Théodore Rousseau, de Gustave Moreau, et de toute l'école contemporaine : les Bracquemond, les Chauvel, les Waltner, les Courtry, les Boilvin, les Mongin, les Gaujean... mais n'essayons pas de les dénombrer, ils sont légion.

Légion aussi, les peintres adonnés à la gravure : Meissonier, Bastien-Lepage, Lewis Brown, Rodin, etc., et les graveurs d'eau-forte originale : Lançon, Gœneutte, Guérard, le très remarquable Félix Buhot...

La gravure à l'eau-forte, victorieuse, remplace dans les livres le bois qui s'éclipse. Série des illustrations gravées à l'eau-forte, publications de Lemerre, Jouaust, *Évangiles* de Hachette, *Livre de Ruth* (un chef-d'œuvre caractéristique).

La lithographie ? L'art des Sudre et des Mouilleron compte encore Soulange-Teissier et Sirouy. Bientôt il sera repris en main, contre toute prévision, par une cohorte de lithographes.

Et la lithographie originale ? Les peintres l'ont délaissée. On la dit morte. Comme lorsqu'il s'agit de son temps, on est aveugle, peu de gens s'avisent

[illegible] est très vivante, mais sous une forme nouvelle : l'affiche.



[illegible]

[illegible] nos habitudes de classification que Chéret n'arrivera [illegible] convenablement, même dans la section industrielle des



Matthée. — Amiral Borro, d'après Velasquez.

affiches. A l'Exposition universelle de 1889, des graveurs prétendirent obtenir du commissaire général des Beaux-Arts que Chéret et ses affiches fussent expulsés de la centennale, comme compromettant la dignité de l'estampe...

L'affiche, est au XIXe siècle, la seule forme d'art prospère de la *chromo* et de l'estampe en couleurs.

Nous voici donc en 1889, à cette exposition où l'estampe commença à être exposée avec la considération et le soin qui lui sont dus. Vitalité du burin et splendeur de l'eau-forte de traduction. D'ailleurs les genres burin et eau-forte sont moins tranchés désormais et tendent à se confondre dans une même gravure en taille libre. Nous ne sommes plus au temps où l'*Erasme* de Bracquemond était refusé par le burin régnant ; au temps des rivalités, des proscriptions, des colères, des accusations réciproques de perdre l'art. Gaillard vient de disparaître et sera peu imité parce que sa manière suppose une acuité exceptionnelle du sens visuel, mais voici Flameng, Achille Jacquet, Jules Jacquet, Alphonse Lamotte, Didier, etc. Et Waltner, et Rajon, et Bracquemond, et Chauvel, et Boilvin, et Lecouteux, Laguillermie, Lefort, Mongin, Lhermitte, etc., etc. — à l'étranger, Kœpping : — dans le nombre que de planches superbes, d'une allure nouvelle, caractérisée par une intensité de couleur telle, qu'à côté, les gravures du passé ne tiennent pas !

L'estampe de traduction est si peu morte, que, fait vraiment curieux, la lithographie de traduction elle-même renaît avec Chauvel, Maurou, et qu'une corporation de lithographes s'est formée.

Et cependant la photo-estampe fait rage Elle envahit les revues, les magazines, les journaux illustrés.

Les peintres sont longs à se remettre à la lithographie : ils préfèrent d'ailleurs la faire non directement mais par report, comme ils sont tentés de faire, en guise d'eau-forte, du dessin à la plume photogravé. La photographie, d'ailleurs, ne reporte-t-elle pas désormais les dessins sur le cuivre ou sur le bois, supprimant le dessin du graveur ? L'aquatinte « en boîte », exécutée sur photographie et reprise à la main, n'est-elle pas devenue l'héliogravure ? La transaction entre la main humaine et la mécanique est partout. Et la gravure, cependant, ne meurt pas !

Le bois, chassé du livre de luxe par l'eau-forte, du livre courant par le gillotage et la simili, désemparé, mais vivant, dévie dans la *teinte*, dans l'*interprétation*, dans les grandes reproductions de tableaux. Ce genre donné, les

graveurs sur bois français y sont remarquables (portrait de *Dumas fils*, d'après Bonnat, par Baude ; illustrations de *la Vie rustique*, d'après Lhermitte, par Clément Bellenger, etc.). Même les graveurs sur bois font du travail microscopique : la taille ne doit plus se voir : le suprême d'un bois est d'être pris pour une simili ! Mais quelques artistes conservent précieusement le dépôt sacré du bois de trait, et les illustrations d'après Daniel Vierge pour l'*Histoire de France* de Michelet, les bois originaux de Lepère sur Paris pour la revue américaine le *Harper's*, pour l'*Exposition de 1889* (publication de Baschet), etc., demeurent des chefs-d'œuvre.

L'estampe originale conquiert sa place légitime au soleil, elle participe aux grandes récompenses avec les Charles Jacque, les Rochebrune, les Seymour Haden et les Whistler. Bien mieux ! C'est elle qui fait le rapport officiel sur la situation de la gravure !

Elle tend à se propager dans le monde entier. En France, la scission des Champs-Élysées et du Champ-de-Mars va lui donner une importance croissante dans les expositions. Les graveurs proprement dits, ceux qui font la taille, se grouperont en presque totalité aux Champs-Élysées ; mais l'estampe de peintre, celle qui est plutôt un dessin imprimé, trouvera au Champ-de-Mars le milieu qui lui convient.

Ainsi 1889 est une exposition qui constate les grands résultats, les changements profonds, — et la vie puissante de l'estampe.

Sixième tableau. En 1900. Onze ans ne sont pas un laps de temps suffisant pour des modifications très sensibles. L'exposition actuelle confirme simplement, en l'accentuant, la situation de 1889. Mais 1900 n'est pas seulement une date, c'est une échéance, et l'on y fait une exposition bilan.

Henri BERALDI.

(A suivre.)

LE MÉTAL[1]

LE BRONZE



Si nous devons au fer et à ses clôtures élégantes la sécurité de nos logis, c'est le bronze qui nous en fournit la parure et l'on pourrait dire la splendeur ; car, grâce à lui, la statuaire, avec ses œuvres les plus nobles et les plus pures, trouve accès dans nos demeures étriquées, et les illumine d'un reflet d'art et de beauté. Et à ce propos, ne convient-il pas de constater combien nous sommes loin du temps où Raoul Rochette, enflant la voix, flétrissait, au nom de l'Académie des Beaux-Arts, les audacieux spéculateurs [2], qui, armés d'une machine Collas, réduisaient les chefs-d'œuvre fameux à des proportions plus logeables? « Voilà tout à coup, s'écriait-il, la statue reproduite de toute dimension. La voilà mise à la portée des goûts les plus frivoles... Voilà l'Art tout entier dégradé dans un de ses chefs-d'œuvre ! » Et se voilant la face, il ajoutait : « N'avons-nous pas vu le *Spartacus* de M. Foyatier et l'*Eurydice* de M. Nanteuil réduits en figurines et convertis en modèles de pendules ? »

Pauvre Raoul Rochette ! Nous avons assisté à bien d'autres abominations du même genre, et nous n'avons pas frémi. Depuis la *Vénus de Milo* jusqu'à la *Diane* de Houdon, depuis le *Penseur* de Michel-Ange jusqu'au *David* de Mercié, ou au *Courage militaire* de Dubois, presque toutes les œuvres capitales de l'art ancien et de l'art moderne ont été mises à notre portée, et leur contemplation, bien loin de susciter de bruyantes alarmes, nous a remplis de reconnaissance pour ces « téméraires », qui n'ont pas hésité à nous faciliter l'étude journalière des merveilles de la statuaire, et qui ont ainsi contribué à former et à épurer notre goût.

[1] Sixième article. Voir la *Revue* des 10 mai et 10 juin, t. VII, p. 359 et 441 ; 10 juillet, 10 août et 10 octobre 1900, t. VIII, p. 13, 91 et 257.

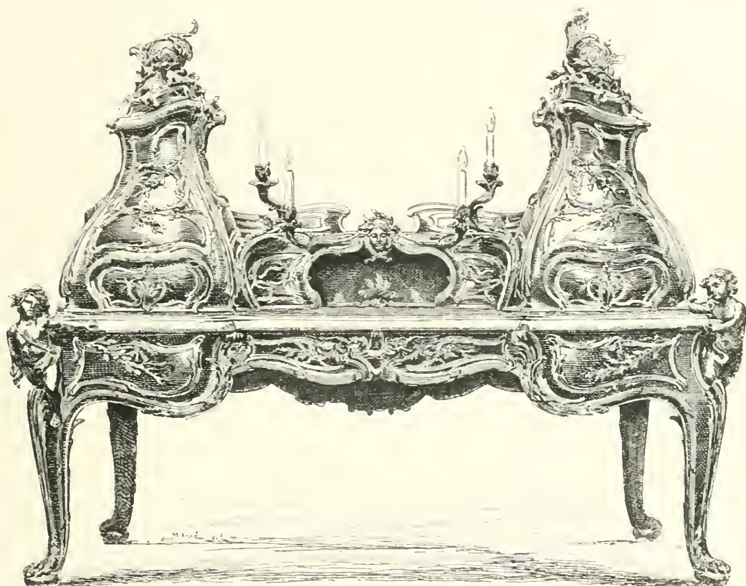
[illegible] même que c'est à cette vulgarisation, si le mot ne sonnait pas si mal aux oreilles, que nous avons dû d'exercer, pendant longtemps, une sorte d'hégémonie sur la fabrication du bronze en Europe.

Il y a un demi-siècle, un homme dont le nom est justement vénéré, Barbedienne, pouvait en effet proclamer avec une orgueilleuse quiétude « que l'industrie du bronze n'est complètement exercée qu'en France ». — Cet heureux temps n'est plus, hélas ! Et cependant, on peut le dire hardiment, nos bronziers actuels ne sont pas inférieurs à leurs devanciers. Les Thiébaut, les Susse, les Gagneau, les Leblanc-Barbedienne soutiennent dignement la réputation de leurs patriarcales maisons. Leurs émules plus récents, les Siot-Decauville, les Gruet, les Colin, les Lapointe, les Soleau, les Lerolle, les [illegible], les Millet n'ont pas laissé tomber en quenouille le sceptre de la suprématie si longtemps tenu par Ravriot, par Richard, par Eyck et Durand, et après eux par Delafontaine, par Raingo et Victor Paillard. Mais si la France n'a pas démérité, l'étranger, de son côté, a fait d'incessants efforts pour se rapprocher de nous ; et chaque exposition universelle montre que la distance qui nous sépare devient un peu moins grande.

Parcourez les jardins qui s'étendent entre l'avenue des Champs-Élysées et la Seine. Pénétrez dans le Grand Palais des Beaux-Arts, inspectez avec attention, dans les galeries de l'Esplanade, les sections étrangères ; partout vous constaterez une activité puissante ou un curieux réveil. Voici par exemple l'Allemagne : elle s'enorgueillit, à juste titre, de la statue colossale de *Maximilien I*, grassement modelée par le professeur Widemann et jetée en bronze par H. Gladenbeck, de Friedrichshagen ; du *Hun*, statue équestre d'Erich Hösel, fondue par Martin et Piltzing, de Berlin ; du *Tyran des mers* d'Ernst Herter, traduit par P. G. Stotz, de Stuttgard, de la *Danseuse au glaive* que [illegible] Brutt a confiée aux fondeurs G.-V. Walter et Paul Gladenbeck, de Friedrichshagen. Ajoutez encore la statue colossale de l'*Empereur Othon Ier* coulée en métal par la fonderie royale de Munich ; le joli groupe emblématique du professeur Volz rendu en bronze par Pelargus, de Stuttgard, la *Truite* de [illegible] fondue par G. V. Pirner, de Dresde. — Dresde, Munich, Stuttgard, Berlin, Friedrichshagen ! On voit, à cette énumération que, de tous côtés en Allemagne, on s'est mis à l'œuvre et avec succès.

[illegible] — qui au lieu de créer n'avait qu'à se souvenir — pour cette [illegible] du réveil des arts, qui retrouva au XVe siècle les procédés de

la cire perdue et, dans les ateliers de Ghiberti, de Verrocchio, de Cellini, donna le jour à tant de merveilles, l'effort n'est pas moins considérable, et il est plus commercial. Du *Jeune pêcheur* de Dominique Jollo, fondu par F. Bracale, de Naples ; de l'*Italie* d'Hector Ximenès traduite par P. Brugo, de Rome, et des étonnantes *Saturnalia* d'Ernesto Biondi, — œuvres de réel mérite réunies



BUREAU CARTONNIER (maison F. Linke).

dans le Grand Palais des Beaux-Arts — il convient de rapprocher les déballages un peu confus et prolixes des maisons Chiurazzi et Salvatore Errico, de Naples, C. Nisini, de Rome, Antonio Padiani, de Milan, Romolo Cavina, de Florence, abrités dans le *palazzo* vénitien de la rue des Nations, ainsi que le petit *Marchand d'eau* de Fontana, les minuscules portraits de Romanelli ; le *Centaure* et la *Première mort*, de Rivalto, et surtout la *Femme assise* et le délicieux *Porteur d'eau*, de Vincent Gemito, tous logés dans la section de peinture italienne, et qui suffiraient à montrer que l'Italie possède encore

d'un artiste d'un esprit fin, d'un talent délicat, absolument supérieur.

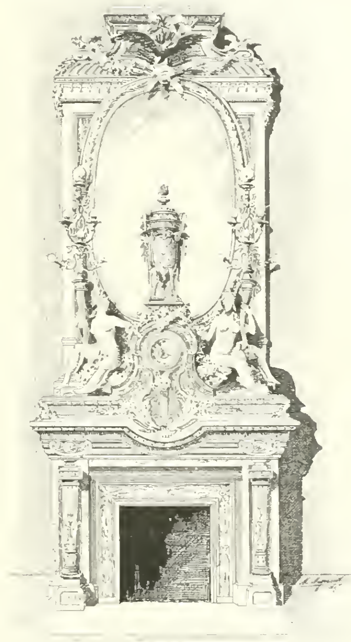
Si nous passons en Autriche et en Hongrie, des constatations analogues nous attendent. Voici d'abord le groupe colossal de *Marc-Antoine*, confié par le sculpteur Arthur Strasser à la fonderie impériale et royale de Vienne ; puis ce sont les intéressantes séries de petits bronzes exposés par la maison Hermann, de Buda-Pesth, et par Arthur Krupp, de Berndorf, ainsi que le beau groupe *Honvéd* de Szenyei, qui attestent, dans les États hongrois, la présence d'ateliers de premier ordre. Bien mieux, à nos portes mêmes, la Belgique possède une *Compagnie des bronzes à cire perdue*, dont les beaux ouvrages ne sont plus à louer.

Enfin, il n'est pas jusqu'à l'Espagne, l'Angleterre, les États-Unis et même la Russie qui ne s'efforcent de s'émanciper à leur tour. Et, comme preuve, on peut remarquer que si le sculpteur américain Kuhne Beveridge a cru devoir confier à M. Leblanc Barbedienne la traduction de sa *Vénus voilée*, par contre le colossal *Great God Pan* de George Grey Barnard a été fondu par Henry Bonnard, de New-York. De même, si le *Pierre le Grand et Louis XV enfant*, ainsi que les nombreux bustes d'hommes d'État et d'artistes de M. Bernstamm sortent des ateliers de Siot, si le *Satan* d'Antokolsky a été obtenu à la cire perdue par Hébrard, il n'est pas permis d'oublier que la fameuse maison Chopin, de Saint-Pétersbourg, aujourd'hui gouvernée par M. Bertault, s'est acquis une réputation européenne, par la reproduction des modèles si originaux de Lanceray. Et pour terminer, constatons que l'Espagne voulant faire à la Science française le grand honneur de lui offrir le buste du professeur de Lacaze-Duthiers, en a demandé le modèle à M. Mariano Benlliure, et la traduction aux bronziers Masriera et Campins, de Barcelone.

Après cette longue énumération, commandée par la plus stricte justice, il nous est particulièrement agréable (pourquoi ne pas l'avouer ?) de constater que malgré l'ardeur générale de l'étranger, l'apport des bronziers français à l'Exposition de 1900 conserve encore une indiscutable supériorité — supériorité qui est due, en grande partie — hâtons-nous de le constater — au magnifique épanouissement de notre école actuelle de statuaire.

Sans même mentionner les artistes qui, après Mène et Cain, exploitent directement leurs œuvres (comme MM. Frémiet, Desbois, Jacques Froment-Meurice, ou Mme Sarah Bernhardt), songez que Leblanc Barbedienne est l'éditeur attitré de Dubois, de Mercié, de Barye, de Michel, d'Aizelin,

de Verlet, de Bareau et de Crauk ; que Thiébaut est l'interprète attitré de Barrias, de Coutan, de Falguière, d'Allouard, de Tony-Noël, d'Aubé, de Massoule, d'Etcheto ; que Siot-Decauville a le privilège de fondre les créations de Gérôme, de Gardet, de Sicard, de Gauquié et qu'il a presque accaparé l'aimable Larche ; que Susse, indépendamment des statuettes si délicieuses de Barrias, dont nous avons parlé dans un précédent article, nous offre de belles œuvres de Saint-Marceaux, de Lanson, de Dalou, etc. Et parmi les maisons de moindre renommée — *Dii minores* — voici M. Colin qui se présente escorté de Marioton, de Bonval, de Recipon, de Chalon, de Valton ; M. Lapointe qui s'est fait le traducteur fidèle de Mathurin Moreau, de Villanis et de Gasq ; et M. Soleau l'éditeur jaloux des fantaisistes créations de Chéret... Je me demande ce que l'étranger est en état d'opposer à une si glorieuse phalange ? Peut-être l'Italie pourrait-elle appeler à son aide ses grands hommes de la Renaissance, Ghiberti, Donatello, Verrocchio, Michel-Ange ! Mais, comme le proclamait jadis le comte de Laborde : « Les arts industriels ne s'alimentent pas des regrets du passé. Ils vivent surtout de ce qui est vivant. »



CHEMINÉE EN MARBRE ABRICOTINE ET EN BRONZE DORÉ
(maison Leblanc-Barbedienne).

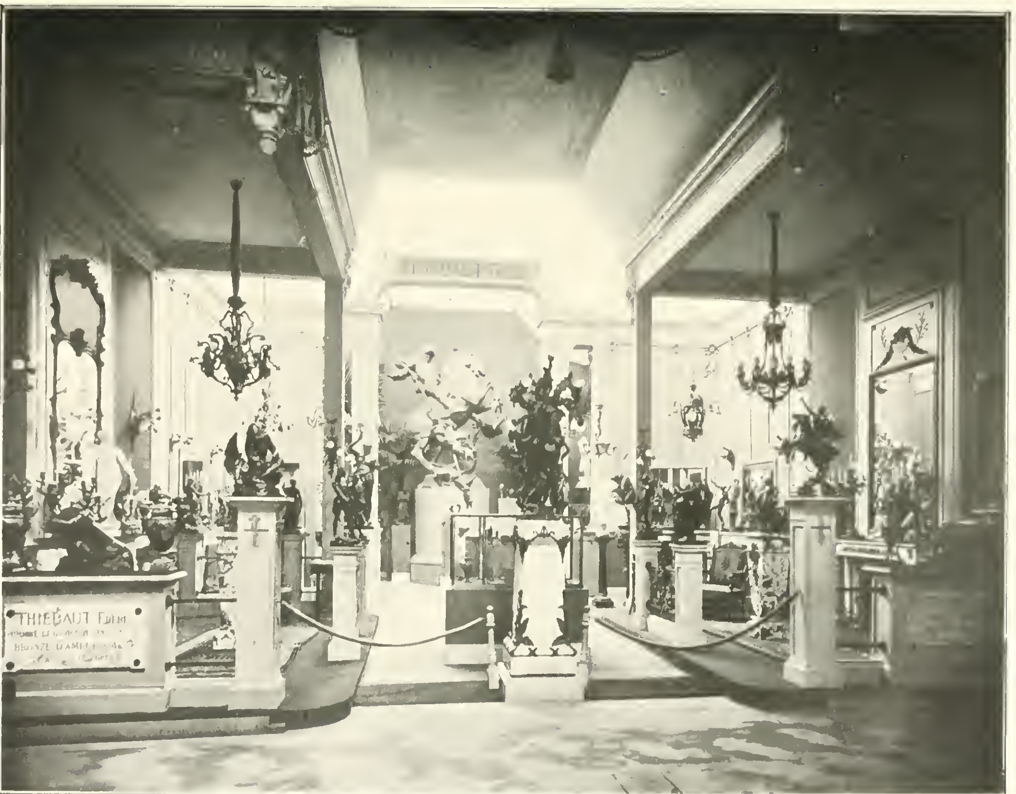
Ajoutons encore que ce n'est pas uniquement à l'écrasante supériorité de cette collaboration sans rivale que nos bronziers doivent de triompher de leurs rivaux étrangers. La perfection du travail, la profonde connaissance des alliages et de leurs ressources, l'étonnante variété et la beauté des patines, les délicatesses exquises de ciselet, qui font disparaître les impuretés de la

[illegible] à l'œuvre, sans rien ajouter ou retrancher aux intentions et à la pensée de l'artiste ; tous ces secrets, consacrés par l'entraînement et les traditions qui naissent d'une très longue pratique, maintiennent à notre production une avance considérable. Aussi n'est-ce pas seulement dans les innombrables interprétations de la statuaire proprement dite, que cette supériorité se manifeste avec éclat, mais surtout dans la traduction de cette sculpture ornementale, qui concourt pour une si large part à la parure et à la richesse de nos logis.

Ce dernier terrain est même tellement vaste, que les démarcations précises deviennent difficiles à établir. Souvent le Bronze, dans les diverses branches, toutes si florissantes, de notre Ameublement, prend une importance telle qu'on se demande si ce n'est pas à lui qu'incombe le premier rôle. Parfois il va jusqu'à dicter la forme d'un vase ; et le marbre, qu'il semble chargé d'embellir, se plie aux exigences des ornements dont il le pare. Rapprochez des meubles classiques exposés par M. Millet dans la section des bronzes — ce qui est le clair aveu de la prédominance du métal dans leur fabrication — des bas d'armoires, vitrines, guéridons, tables, bureaux, horloges exposés par MM. Sormani, Lexcellent, Schamber, Charpentier et Van Roye, Damon et Colin, comparez-les encore au bureau empire de M. Jeanselme, ou à la salle à manger de MM. Gallet et Guillet, et osez dire dans quels autres ouvrages l'importance du métal est plus grande ! Chez M. Linke surtout, l'ébénisterie la plus compliquée n'est que l'humble servante de la statuaire en bronze ; et, dans son superbe bureau comme dans sa princière bibliothèque, elle demeure asservie aux opulentes figures, dont les rinceaux superbes et les magistrales rondes-bosses gouvernent la construction.

Pour le reste, point de confusion. Flambeaux, candélabres, vases de toutes formes, lustres, montures, encadrements, c'est là que triomphe la production française, non seulement à cause de la perfection du travail, mais surtout à cause de l'excellence du goût, et disons-le, de la présentation parfaite des ouvrages exposés. Étudiez avec soin la section française, vous serez frappé d'y voir chaque chose en son jour, chaque œuvre en sa place, partout une sobriété de bon aloi, nulle part de l'entassement, jamais cette négligence et ce fouillis de déballage, qui distinguent si fâcheusement les envois des [illegible].

[illegible] de ces groupements, qui constituent un véritable régal pour les



Vue d'ensemble de l'Exposition de MM. Thiébaut frères.

yeux. Les expositions des maisons Barbedienne, Siot-Decauville, Susse sont de ce nombre. Quant à celle de Thiébaut avec son colossal *Saint Georges* de Frémiet, ruisselant d'or et empruntant aux rayons jaunes qui l'enveloppent un aspect dioramique, elle est au-dessus de tout ce qu'on peut imaginer. Enfin, ces grands industriels, qui sont en même temps de grands artistes, ne se bornent pas à nous présenter les ouvrages courants qui sortent de leurs ateliers. Presque tous ont essayé de résumer, dans une œuvre spécialement créée en vue de l'exhibition actuelle, la quintessence de leur force productive, de leur ingéniosité et de leur goût.

Ajoutons — particularité curieuse! — que tous, ou presque tous, pour nous édifier sur leurs mérites, ont choisi le même thème, et qui plus est un thème prescrit et démodé.

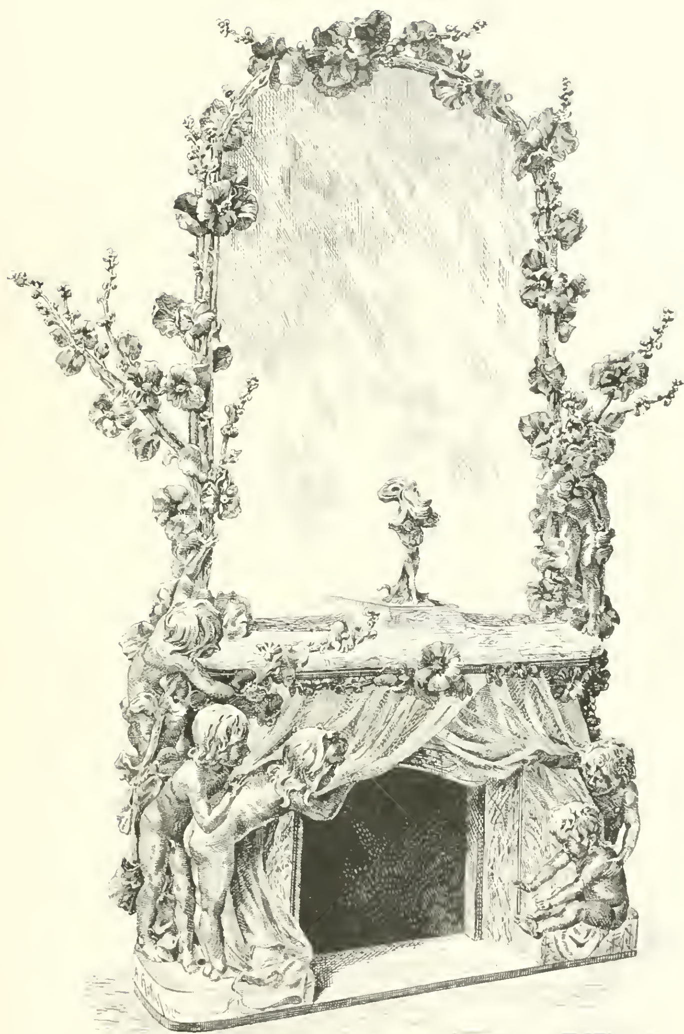
S'il est dans nos installations modernes un organe dont les jours soient comptés, c'est certainement la cheminée. En même temps que ce vieux mot de « foyer », si éloquent dans ses acceptions multiples, symbole de la famille dont il sembla longtemps constituer le point de jonction, perd sa signification morale, nos modernes constructeurs s'ingénient à nous doter d'appareils de chauffage, qui dissimulent aux yeux cette flamme réconfortante, autour de laquelle on aimait jadis à se grouper. Calorifères, poêles fixes ou mobiles triomphent partout, et il n'est pas jusqu'à la *Salamandre* qui, imposant sa lourde effigie à certains de nos palais, ne soit à la veille de donner son nom à un style. Or c'est précisément cette cheminée, honnie, proscrite, bannie par le progrès et appelée à disparaître prochainement, que toutes les spécialités de l'Ameublement ont choisie comme motif principal de décoration, pour servir de centre au groupement général des objets exposés. Parcourez les diverses sections du Mobilier, celles de la Décoration, de l'Ébénisterie, de la Céramique, de la Marbrerie, etc... partout jusque dans les recoins les plus discrets de l'Hygiène et du Linoleum, la cheminée s'autorisant de l'accoutumance, semble jeter à toutes les innovations du confort moderne une sorte de défi.

Dans la section des bronzes, il n'est pour ainsi dire pas de fabricant qui n'ait la sienne, et presque toutes se recommandent par leur luxe et leur goût. On en remarque chez Raingo, Vian, Colin, Millet, Boulon frères. Il en est quatre, toutefois, qui priment les autres. Celle de M. Barbedienne qui est la plus magnifique, celle de M. Siot-Decauville qui est la plus nouvelle et

[illegible] celle de M. Lapointe qui est la plus pratique, celle de M. Soleau la plus intime.

La cheminée de M. Leblanc-Barbedienne est exécutée dans ce style pseudo-[illegible], dont Constant Sévin donna jadis de si savoureux modèles. Elle [illegible] marbre [illegible], enserré dans une monture en bronze [illegible] et doré avec éclat. La partie ornementale, œuvre remarquable de M. [illegible], se complète par d'agréables figures de M. Denys Puech, [illegible] voir un peu plus d'abandon. L'ensemble est d'une grande [illegible], un peu froide et solennelle. C'est par des qualités [illegible] que se recommande la cheminée de M. Siot-Decauville. Des [illegible] de roses-trémières, aux dorures très assoupies, enveloppent [illegible] le cadre de la glace qui le surmonte. La cheminée proprement dite, [illegible] d'Algérie, figure un *manteau* drapé, dont d'amusants petits génies soulèvent les replis pour rendre la flamme visible. L'idée est neuve, [illegible]. La matière employée est riche sans être trop cossue ; les figures sont modelées avec une souplesse et une grâce parfaites ; la partie botanique est bien traitée. Cet ensemble est l'œuvre de M. Larche. C'est à M. Mathurin Moreau, pour les figures, et à M. Pain, pour la partie ornementale, grassement exécutée dans le style de Louis XV, que M. Lapointe s'est adressé pour réaliser sa cheminée, dont j'ai dit qu'elle était la plus pratique, parce que ne s'éloignant pas des données courantes de décoration de nos appartements, elle est d'un placement facile. Il faut louer la partie ornementale. Quant aux figures de M. Mathurin Moreau, elles sont d'un mouvement charmant, d'une allure jeune et d'une souplesse de modelé qui font grand honneur au vieux maître. Pour la cheminée de M. Soleau, qui se recommande surtout par l'ingéniosité de son éclairage, nous aurons occasion d'en reparler dans quelques instants.

Ces diverses cheminées, bien que constituant des organes pratiquement [illegible] et logiquement appelés à disparaître, n'en présentent pas moins un intérêt [illegible] de premier ordre. Combinées de façon à fournir, en même temps que la chaleur, une partie de l'éclairage, leur décoration générale a été [illegible] et distribuée pour satisfaire à ce second service. De là, une [illegible] d'appropriation ayant nécessité des recherches assurément peu [illegible] généralement à l'électricité qu'on demande aujourd'hui



CHEMINÉE EN MARBRE ONYX ET EN BRONZE DORÉ (maison Spol Decauville).

Ces recherches relatives à l'éclairage électrique, nous les saluons avec d'autant plus d'enthousiasme, que les tâtonnements jusqu'à ce jour ont paru plus laborieux et plus embarrassés. Un moment même, on pouvait craindre qu'il en fût de l'électricité comme du gaz, dont ce siècle aura vu naître les applications premières, et dont il contemplera le déclin, sans que les fabricants d'appareils d'éclairage aient pu trouver, sauf la lyre en papillon de nos cuisines, une seule forme de brûleur, qui lui fût personnel. Tout l'effort des inventeurs consiste à l'enfermer dans des lanternes, dans des corps de lampes Carcel, ou à le faire jaillir de fausses bougies en verre opalin. Ce n'est pas que quelques-uns de nos bronziers — et non des moindres — ne persistent dans cette fâcheuse routine. Les expositions de MM. Lacarrière, Denière, Lemoine, V. Renon, Houdebine, etc., offrent à nos yeux, avec une inconscience touchante, cette absurdité d'une ampoulette électrique sortant de la tige d'une fausse bougie. J'ajouterai que cette inconvenance est d'autant plus choquante, qu'elle jure assez souvent avec la magnificence des supports. Il est, notamment chez M. Gervais, tels candélabres de style Louis XV, d'un mouvement plein de science et de grâce, qui, sans cette intempestive adjonction, mériteraient tous nos éloges. Mais cette défaillance, dernier effort de la tyrannie de l'accoutumance, ne doit pas nous faire oublier les prodiges d'ingéniosité que d'autres fabricants, mieux inspirés, ont dépensés pour nous présenter la lumière de l'avenir, avec tous les honneurs qui lui sont dus.

C'est ainsi que M. Gagneau a épuisé les ressources de son art à créer un lampadaire monumental, qui s'amortit en un vase Louis XVI en cristal taillé, renfermant son principal foyer d'éclairage, alors que trois figures de femmes, insérées dans les jambages d'un énorme trépied, soulèvent chacune au-dessus de sa tête une corbeille lumineuse. Chez M. Mottheau nous remarquons également un monument du même genre, de forme moins écrite, mais d'égale importance. Il consiste en un obélisque de marbre onyx, intérieurement évidé et orné au dehors, s'amortissant en un globe percé par des pointes de cristal taillé, et qui a — haute tâche ingrate — la prétention de symboliser la *Nature*. C'est à travers la laiteuse transparence de l'onyx, ou réfléchie par les pointes de cristal que l'électricité nous transmet sa lumière. Enfin M. Colin a demandé à M. Pascal le dessin d'un autre obélisque, celui-là en marbre vert antique, couronné lui aussi par un globe en pseudo lapis, d'un bleu un peu cru, autour duquel des petits gamins avenants, potelés, grassouillets, occupés à lancer

la foudre, ou à ouvrir les cataractes du ciel, sur un canard en argent qui déglutine un filet d'eau dans une coquille en onyx vert du Brésil. Ajoutez, autour de cet obélisque, des feuillages fleuris d'ampoules lumineuses, et vous aurez une idée approximative de ce fanal luxueux, dans lequel je soupçonne M. Pain d'avoir voulu symboliser les *Eléments*.

Ces monuments exceptionnels, en dépit de leur magnificence, de leur



Cheminée en marbre blanc et bronze doré (maison Lapointe).

symbolisme et de leurs dimensions, présentent toutefois un moindre intérêt, au point de vue pratique, qu'une foule d'autres appareils plus modestes. Chez M. Colin, par exemple, l'œil et l'esprit un peu surpris par ses *Eléments* se trouvent satisfaits par les petits vases de marbre vert, montés en bronze doré, d'où s'échappent des glycines lumineuses, et qui sont dus au grand goût de M. Claudius Marioton. Chez M. Mottheau on peut citer tel lustre, composé de belles plumes en cristal, éclairées intérieurement, dont l'aspect neuf, léger, gracieux, est des plus satisfaisants. J'imagine même que les petits porteurs de lanternes modelés par M. Auguste Moreau, qu'expose M. Lapointe, et



mieux que ceux-ci, la jeune fille dressant une corbeille de fleurs lumineuses, que cet habile bronzier a demandée à M. Mathurin Moreau, sauront plaire à sa clientèle, malgré l'absence de prétention et de symbolisme. Combien d'autres ouvrages aussi réussis seraient à citer?

La position renversée des ampoules électriques devait donner aux créateurs de modèles de lustres l'idée d'imiter en bronze les branches de fleurs ou de fruits. C'est à ces préoccupations botaniques qu'ont obéi MM. Schmoll, Blanche, Raingo, Cottin, Cuinier, Lerolle, variant à l'infini les dispositions, faisant jaillir leurs gerbes d'un panier ou d'un vase, les disposant en touffes, en formant des couronnes, ou les laissant pendre comme des fruits mûrs. Nos lecteurs n'ont pas oublié une maîtresse pièce en ce genre, le beau vase aux chardons de la maison Thiébaut inséré dans notre premier chapitre. Parfois l'éblouissante ampoule forme le milieu d'une fleur en cristal, — lis, tulipe, iris, glaïeul ou rose — dont les pétales gracieusement tourmentés s'arrondissent en collerette, autour du foyer principal. Ailleurs, elle jaillit, ainsi accompagnée, de simples tiges toutes nues, qui trouvent une noblesse spéciale dans la façon flexible et gracieuse dont elles sont recourbées ; tels les lustres composés pour M. Henri Beau par le sculpteur Dampt.

[illegible] c'est encore une végétation souple et grimpante qui part du

sol — comme dans la cheminée de M. Soleau, à laquelle nous revenons après ce long détour — et qui s'épanouit gracieusement sur une glace, court ensuite sur la muraille au-dessous de la corniche, constituant une frise de fleurs lumineuses, qui scintillent au milieu de feuillages agréablement dispersés.

On voit quel puissant et magistral intérêt présente cette partie de l'exposition du Bronze. Que d'efforts tentés, que d'intelligence et de goût dépensés, que de curieux problèmes résolus ! — Solutions temporaires, du reste, et qui malgré leur ingéniosité intense, surprendront quelque peu les générations futures. Celles-ci, en effet, aux yeux plus aguerris, ne comprendront rien à toutes ces précautions que nous prenons pour morceler, diviser, atténuer et jaunir la lumière nouvelle. Dans vingt ans, on s'étonnera des subterfuges auxquels nous avons recours, pour dénaturer son éclat qui nous éblouit et nous trouble. On sourira en rappelant que M. Mottheau enfermait ses ampoules dans des obélisques d'onyx, que M. Gagneau les dissimulait au fond d'un vase en cristal de Gallé, ou que M. Soleau les logeait en des bouteilles multicolores. On plaisantera de cette crainte des éblouissements qui nous conduit à donner à nos appareils d'éclairage électrique une intensité de lumière sensiblement moins grande que celle des becs Auer.



TORCHÈRE LUMINEUSE (maison Mottheau).

Ces mêmes indécisions, ces mêmes hésitations, je dirai presque ces mêmes terreurs se sont, au surplus, reproduites à toutes les époques, où le mode

d'éclairage a subi de radicales transformations. « Depuis que les lampes sont à la mode, écrivait Mme de Genlis, ce sont les jeunes gens qui portent des lunettes et l'on ne trouve plus de bons yeux que parmi les vieillards, qui ont conservé l'habitude de lire et d'écrire avec une bougie voilée par un garde-vue. On convient que les lampes sont pernicieuses pour les yeux... » Et les lampes du temps de Mme de Genlis c'étaient la lampe solaire, la lampe astrale, ou les chefs-d'œuvre de MM. Lange et Quinquet, dont on peut voir de si vénérables spécimens à l'exposition rétrospective, organisée par M. Dallemagne. Au temps de notre jeunesse nous avons entendu les mêmes vitupérations se renouveler à propos du gaz, et des craintes identiques se manifester au sujet de cette lumière, qui nous paraît aujourd'hui sale et terne.



On peut donc croire, à bon escient, que nos arrière-neveux contempleront l'arc voltaïque sans en être autrement troublés, et conclure de là que toutes les combinaisons réalisées de nos jours, pour atténuer l'éclat de la lumière électrique, seront reléguées dans le département des vieilles... lampes.

Mais ce n'est pas une raison, parce que le monde tourne dans un cercle singulièrement restreint, pour ne pas payer à tant d'artistes ingénieux, à tant d'artisans d'un mérite indiscutable, le tribut d'éloges qui leur ont dû pour l'artistique solution de curieux problèmes, dont la postérité ne saisira probablement pas l'opportunité et qui pourtant nous intéressent.

Henry HAVARD.



LE REPAS DES CHEVALIERS

LES TISSUS D'ART[1]

II

TAPISSERIES MODERNES



J'ai dit, dans le précédent article, quelle distance d'art sépare les tapisseries exposées par les ateliers modernes d'Aubusson, de Beauvais ou même des Gobelins, et les tapisseries anciennes dont les plus beaux spécimens décorent le pavillon espagnol de la rue des Nations. Le Petit Palais des Champs-Élysées offre également, au hasard de ses entassements rétrospectifs, des spécimens non moins excellents de la grande époque; les *Trois couronnements* faisant partie du Trésor de la cathédrale de Sens, l'*Histoire de saint Jean*, provenant du château de Pau, d'autres pièces encore, près desquelles nos modèles contemporains semblent des œuvres d'inintelligence technique et d'infériorité manifeste. Eh bien, aussi pauvres, aussi mal compris que puissent paraître ces modèles, ils sont très supérieurs à ceux qu'exposent les sections étrangères; c'est dire combien ceux-ci sont éloignés des admirables prototypes qui constituent le vrai fonds des traditions d'art textile et dont la perfection doit servir de principe directeur, de terme de comparaison fondamental pour tout jugement en matière de tapisserie.

Pourtant, parmi les tentures étrangères, il en est quatre qui se distinguent du fatras des insignifiances; elles ont été prêtées par leur possesseur actuel M. Mac Culloch, pour orner le pavillon de l'Angleterre[2]. Les sujets sont

[1] Second article, voir la *Revue* du 10 octobre 1900, t. VIII, p. 237.

[2] M. Jules Guiffrey, dont il faut toujours invoquer l'érudition pour toutes les questions intéressant l'étude des tapisseries, a reconnu la valeur des deux tentures anglaises au point de vue de la simplicité de leur technique. Je le remercie de me les avoir particulièrement signalées.

[illegible] le cycle des chansons de geste, à l'histoire des chevaliers de la Table ronde, des vassaux d'Artus, ce preux roi qui régna réellement au VIe siècle sur la partie méridionale de l'Angleterre. Les vassaux et le roi sont assis autour de la célèbre Table, quand une jeune fille se présente et les invite à courir le monde pour retrouver le Saint Graal, la coupe sainte dans laquelle Jésus-Christ but pendant la Cène. Et c'est le sujet de la première tenture. Sur la seconde, les chevaliers partent à la recherche de l'in-

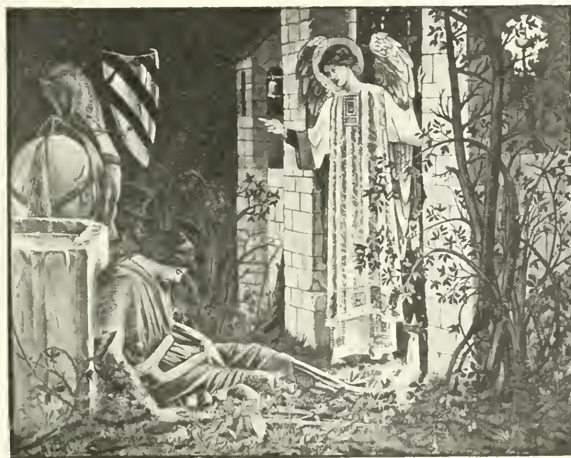


[illegible] de Yvaine et de Gawaine, tapisserie de William Morris, d'après Burne Jones (appartient à M. [illegible]).

signe relique. On sait qu'ils se trouvent séparés et suivent des routes différentes de chevauchée. Deux d'entre eux, Yvaine et Gawaine, arrivent en présence du Saint Graal, mais ils ont la honte de ne pouvoir l'atteindre à cause de leur vie précédemment déréglée. Leur déshonorante aventure est représentée sur la troisième tenture. Nouvel insuccès et quatrième tenture : Lancelot du Lac arrive dans un bois devant une chapelle qui renferme le Saint-Graal, mais pour ses péchés antérieurs, il ne peut entrer et tombe endormi.

La suite comporte une cinquième tenture, insignifiante, une Nef qu'on voit [illegible] l'artiste anglais, puis une sixième, l'*Apothéose de la coupe sacrée*, que

l'exiguïté de la salle n'a pas permis de faire figurer à côté des autres pour compléter l'ensemble. Peinte par Edouard Burne-Jones, dans le style des primitifs italiens cher à ce maître préraphaélite, elle fut exécutée sous la direction de William Morris, poète, dessinateur, inventeur du célèbre caractère typographique qui porte son nom et fondateur d'une maison d'industrie d'art qui lui survit sans déchoir. Chercheur ingénieux et savant, William Morris s'est préoccupé de faire revivre les procédés de vieille texture, par



LE SOMMEIL DE LANCELOT, tapisserie de William Morris d'après Burne-Jones (appartient à M. Mac Culloch).

larges et fermes hachures, telle que la Manufacture des Gobelins s'efforce de la restaurer en France. La vigueur des tons et la dureté de l'effet se rattachent à la vision de décor en vitrail, qui s'accorde mal avec les exigences délicates des tissus de laine, mais le retour à la facture primitive contribue pour beaucoup à donner un aspect d'art à cet essai de rénovation textile, en dehors duquel les nations étrangères n'offrent pas de sérieux intérêt.

En Italie, le *Turc à l'ombre des palmiers* et le grand parement aux *Armes de Savoie*, qu'expose l'atelier des Arts et Métiers de l'hospice Saint-Michel, ne servent qu'à prouver combien cet atelier, privé des secours de l'Etat, a de peine à faire revivre, avec ses seules ressources, la manufacture pontificale

[illegible] plus par Clément XI et qu'il s'applique courageusement à remplacer. La Suisse, avec mademoiselle Bertha Burri semble avoir fait, pour tisser en tapis son grand [illegible], un important effort digne d'un meilleur succès. Ce sont là des tentatives privées, très méritantes par l'intention et qu'on serait heureux de pouvoir louer.

Mais pour l'Allemagne où la protection de l'État et les encouragements des princes ne manquent pas, une critique plus sévère ne sera pas déplacée. Le tissier d'art de l'Empereur et du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, M. Ziesch, a copié deux tapisseries à lui prêtées par l'Empereur auquel elles appartiennent. Les compositions en sont de Boucher, ce qui nous garantit leur [illegible] décorative; or, pour ne citer que la plus importante, elle donne, sur [illegible] l'impression d'un magma de figures nues, qui se seraient amalgamées avec les roches sur lesquelles elles doivent se détacher. Voilà pour la traduction des œuvres anciennes. Comme œuvres originales, M. Ziesch a tissé, d'après les cartons du peintre berlinois Astfalck, deux *Nymphes jouant avec [illegible]*. Je n'insiste pas sur certaines insuffisances du dessin : mais je ne puis me dispenser de constater que les valeurs générales sont vides et laissent [illegible] inégalement les traits forts du dessin qui tirent l'œil : que les colorations ont une fausse fraîcheur, une fraîcheur sale, et qu'elles se rapprochent, par leurs tons blafards ou plâtreux, de cet aspect vulgaire qui caractérise le plus souvent les tissus soi-disant d'art fabriqués à la machine. Est-ce la faute du peintre ou du tisseur, ou même celle du mauvais jour sous lequel ils sont exposés, mais l'effet produit par ces panneaux, entourés d'une épaisse bordure à [illegible] tristes, ressemble assez à du délicat-lourd, à du joli qui grimace? M. Ziesch les cote au prix où les fabriqueraient les Gobelins, à neuf mille francs la pièce. Sans flatter la France, je crois qu'elle pourrait produire en art textile deux compositions plus réussies pour le même argent.

Si des tapisseries aussi mal venues d'harmonie sortent d'un atelier presque officiel, dont l'activité se développe dans l'atmosphère d'art d'une capitale, que peut-on attendre des ateliers de province? Un certain pasteur Johannes [illegible] a pris à tâche de relever l'industrie populaire de tissage qui jadis [illegible] sur la côte occidentale de la mer du Nord et qui, depuis de longues années, tombait en décadence. C'est dans une petite localité du Schleswig-Holstein, à Scherrebek, qu'il a fondé, sous le nom d'école professionnelle, un véritable atelier de production, dont la création aurait un but exclusivement



LE DÉPART DES CHEVALIERS

philanthropique. Le pasteur Jacobsen se défend de toute visée commerciale et, pour assurer en partie la vie de sa fondation, il a cru devoir attirer vers Scherrebek, en y créant une plage, des baigneurs qui, dans sa pensée, pourraient occasionnellement devenir des clients d'art textile. Mais, s'il ne poursuit pas un rêve industriel, s'il a voulu simplement ramener le travail et le bien-être dans la région dont il a cure, il n'en forme pas moins des contremaîtresses qui vont établir en d'autres villes d'Allemagne des ateliers-succursales. Ceux-ci sont passibles, je crois, pour tous les ouvrages vendus par eux, d'une redevance envers l'atelier initial, dont ils reçoivent leurs inspirations, de sorte qu'avec l'aide du succès le pasteur Jacobsen pourrait étendre sur toute la surface de l'empire allemand une sorte d'hégémonie textile. Par cela même son œuvre mériterait une étude particulièrement attentive si, du premier coup d'œil, elle ne se laissait juger. Enhardie par le but qu'elle est pressée d'atteindre, sans inquiétudes ni réticences, elle a pris pour drapeau le style d'avant-garde extra-moderniste. Presque tous les produits de sa fabrication témoignent de son radicalisme décoratif. Entre vingt autres je citerai l'*Étang au clair de lune*, signé du professeur Otto Eckmann, de Berlin. L'étang, simple plaque de couleur bleu foncé, ne se distingue du ciel que par un trait noir ondulé; la lune et les étoiles s'y reflètent, mais avec une fixité tellement précise qu'on les croit dans l'éther et non pas sous l'eau, de sorte que l'eau serait aussi bien le ciel, et le ciel l'eau, ce qui fait songer à cette charge de rapin adroitement truquée pour représenter, sous quelque sens qu'on la retourne, le ciel ou la mer indifféremment. Cet effet à l'attrape-nigaud est complété par deux troncs d'arbres rouges qui flanquent de chaque côté l'étang et qui, sans branches et sans feuillage, d'une égale poussée de fût, n'ont ni pied ni cime. Et, comme cet *Étang au clair de lune* est une tenture murale, il semble qu'on pourrait la pendre tête en queue ou queue en tête, au choix de l'acquéreur, si l'on n'était averti du sens réel par deux frises, dont l'une, la supérieure, formée d'une rangée de chouettes, indique le côté du ciel en symbolisant le royaume des ailes, tandis que l'autre, l'inférieure, rappelle le séjour stagnant des grenouilles. Ainsi c'est à la façon des poèmes décadents de l'art en énigmes, et j'admire les Allemands qui peuvent sans sourciller, avec un sérieux que rien ne déconcerte, les uns peindre et tisser, les autres acheter de pareils rébus vendus près de mille francs comme nouveautés décoratives.

Signé par le même Otto Eckmann, un « grand gobelin » intitulé *Retour de*

[illegible] n'est qu'une caricature moderne d'un Primavère de Botticelli. Des [illegible] en toilettes de ville assez vulgaires, mènent une sorte de pas des [illegible]. [illegible] des tons, la mesquinerie presque chafouine des formes [illegible] un air maussade à ce sujet qui devrait être tout de fraîcheur et de [illegible]. On se demande si le pasteur Jacobsen, en dépit de son zèle évangélique et [illegible] la croix décernée par l'Empereur à ses louables efforts, peut vraiment retirer un grand profit de cette intransigeance d'art qui défie toutes les [illegible]. A vrai dire, il a le droit d'invoquer pour son excuse ce fait que le [illegible] outrancières paraît être devenu le cri d'appel en avant de l'esthétique germanique, dont la formule violemment régénérée s'impose [illegible] d'enseignement professionnel. L'école Lette, institut subventionné, qui porte le nom du fondateur et qui prépare les jeunes filles à l'industrie et [illegible][1], nous montre, parmi les travaux de sa classe d'apprentissage pour la fabrication des tissus, deux tentures murales conçues d'après la nouvelle tendance d'art allemande et qui paraissent simplement lourdes et mornes[2]. Les sujets, tissés assez habilement par Gertrude Milde, représentent, le premier une femme épaisse et tassée sur elle-même qui se frôle contre un massif de roses, le second une espèce de furie qui s'avance avec les cheveux en forme de longs copeaux vers le soleil couchant. Le symbolisme est obscur, comme l'effet est terne. Encore une fois nous avons à reconnaître l'influence [illegible] des mauvais modèles; elle est d'autant plus fâcheuse ici, qu'elle [illegible] sur un enseignement d'école.

Cette tendance d'art nouvelle n'est pas partout aussi mal représentée. Comme sur un mot d'ordre officiel ou par une instinctive pensée de ralliement, toutes les sections allemandes ont adopté le même parti pris de décoration. Sur des [illegible] de fer ou de bois, solidement pattées, se dressent les même courbes [illegible] que vient fermer, en guise de clef d'attache, à la rencontre des volutes, la même tête de gorgone inspirée. A la section de la guerre, si rigide qu'elle en paraît revêche, au pavillon des armateurs inutilement massif, à la section de l'électricité sévèrement métallique, à celle des arts industriels où domine

1. [illegible] au pavillon allemand dans la salle consacrée [illegible].

2. [illegible] les tissus d'art qu'expose l'Allemagne, c'est [illegible] en pendant de chute, sur une rampe d'escalier. [illegible] de Hambourg, d'après une broderie du XIVe siècle [illegible] représente l'*Histoire de Tristan et Iseult*. La facture [illegible] heureusement.

le dédain de toutes les clartés et de toutes les grâces, au vestibule de la rue des Nations où des peintures noires complètent lourdement de lourds détails d'architecture, partout s'impose et s'affirme le modernisme rude, sombre, un peu fatidique, que le règne du sabre et l'impérialisme expansif font planer



Tapisserie exécutée par M. W. Ziesch, d'après Boucher.

depuis plusieurs années sur la vieille terre des rêveuses Marguerites. C'est là l'expression d'une race fortement disciplinée, soumise au sentiment de fer qui la gouverne, mais vigoureuse et qui prétend mâter l'art, le réduire à ce qu'elle veut.

Simple question de tempérament. Pour s'être lancée dans la même voie novatrice, l'Autriche n'en est pas moins restée ce qu'elle a toujours été, l'élé-

[illegible] un peu voluptueuse, sollicitée vers une entente de l'art aimable et idyllique. Ses intérieurs d'appartements, intérieur tchèque, intérieur tyrolien, intérieur salzbourgeois, exposés par la Chambre de commerce de Prague, par les Écoles industrielles des Arts et Métiers de Vienne et par des fabricants réunis de Salzbourg, n'ont pas l'air strictement austère de la salle des mariages de l'Hôtel de Ville de Carlsruhe, ou résolument barbare de la salle du musée des Arts décoratifs de Cologne, que l'Allemagne a fait figurer aux Invalides. Malgré leur distribution biscornue, cherchée dans le goût qui s'affirme pour les pièces à compartiments, ils sont accueillants et dégagent un charme assez intime. La même impression de luxe distingué nous frappe au pavillon autrichien de la rue des Nations, dans le salon [illegible] gris et cramoisi faisant pièce d'angle au rez-de-chaussée; tout comme dans les salles d'appartement ou dans la salle du buste impérial aux Invalides, les étoffes industrielles qui ont un sentiment général d'harmonie, [illegible] ment dépassé d'ailleurs par les panneaux à grandes figures, en applications de draps de couleur sertis de ganses, qui forment un fond d'art d'un intéressant caractère à l'exposition de l'École impériale des Arts décoratifs de Vienne.

Des tapisseries on passe à l'examen des tapis tissés, soit en Autriche, soit en Allemagne, on y surprend les mêmes courants d'inspiration. Les compositions modernes réalisées sur le métier par la maison Ginzkey, de Vienne, se présentent comme de vastes motifs, immenses jets d'entrelacs qui partent d'une extrémité pour s'élancer vers l'autre et qui décentrent la texture, en disproportionnent le décor avec les meubles qui reposeront dessus; elles sont d'une structure ornementale moins arrêtée, moins voulue que les tapis allemands dont quelques-uns ont été dessinés par Otto Eckmann, l'auteur des [illegible] murales que j'ai citées plus haut. Fabriqués soit par la manufacture [illegible], soit par les Ateliers réunis de Berlin, ces tapis allemands apparaissent conçus sur le plan d'une géométrie bizarre et démesurée, quoique [illegible] et répartie selon la surface à décorer. Mais, s'ils ne se composent pas de lignes fluides, aériennes, comme les tapis d'Autriche, ils sont aussi moins [illegible] mais gais, d'une vision plus sévère et plus refrognée. Ni les uns, ni les autres n'offrent un très réel intérêt d'art; car le style moderne, qui se cherche, ne semble pas s'être encore trouvé. De Madrid à Moscou, en passant par tous les pays d'Europe, il se débat en variations sur un thème presque

uniforme, dont l'Exposition nous a révélé l'extraordinaire extension. On le retrouve jusqu'à Madagascar, appliqué par l'école professionnelle de Tananarive. Chaque peuple en adapte la formule à son génie propre. J'ai dit ce que



NYMPHE JOUANT AVEC DES AMOURS
(Tapisserie exécutée par M. W. Ziesch d'après les cartons de M. Asttalek.)

les Allemands en ont fait, et si, dans les pays d'antiques traditions, il n'a pas remplacé l'art national, du moins essaye-t-il d'entrer en lutte et commence-t-il à s'imposer.

En Hongrie, tandis que le style pseudo-mystique est représenté par un

[illegible] de Rippl Ronay, le maximum d'impressionnisme est [illegible] dans un même parti pris de sujet, en croquis de [illegible] exécuté par Alexandre Nagy, se voit un paysan madgyar [illegible] au cheval; l'autre, tissé par Charlotte Kovilzky, composé par [illegible] nous montre également des paysans madgyars, l'homme et la [illegible] qui reviennent des champs. Après le labeur du jour, ils rentrent [illegible] silhouettes se profilent sur un couchant rose, tandis [illegible] violemment [illegible] par les derniers rayons, éclatent dans la verdure sombre les maisons blanches. L'effet, sans doute très dur, est adouci par [illegible] de la galerie dont le tapis occupe le fond; tel qu'il apparaît, [illegible] C'est une vigoureuse pochade traduite à plein cœur de [illegible] quelque bonne ébauche, peinte en trois jours de brossage, déco[illegible] tout autant. Cette audace à la hongroise ne relève donc pas le niveau des modèles textiles; toutefois, elle est réalisée par un praticien qui a de [illegible] de la patte, et, dans l'ordre des tentures d'art, elle peut être comptée comme la dernière œuvre d'impression un peu vive que nous ménage l'Exposition[1], car nous n'avons plus à voir que les produits d'Associations.

Ces Associations sont nombreuses dans les pays avoisinant l'Orient ou dans les régions du nord de l'Europe dont le climat est propice aux longs travaux d'intérieur. En Hongrie, les Sociétés de dames pour l'encouragement de l'in[illegible] une certaine hardiesse d'initiative et l'École des métiers de Pozsony, [illegible] spéciales de Buda Pesth et de Kolowar cultivent, en même temps [illegible] style, le style moderne; en Bulgarie, les Ateliers de Tchiprovisé, [illegible] de Panagiurichte restent provisoirement bulgares; de même l'É[illegible] les Ateliers scolaires de Roumanie et l'Atelier de Théodora [illegible] Campulung, où se centralise l'industrie du tissage exécuté par les paysannes roumaines, ne montrent guère que des spécimens d'art roumain, et c'est là leur raison d'être et la preuve de leur sagesse. En [illegible] représentée dans l'art moderne par les tapis de la maison Tschokoloff.

1. [illegible] Torontal est riche en dessins modernistes, assez puissants [illegible] les tapis allemands [illegible] moins hardis d'élan que les tapis autrichiens, [illegible] au point de vue de la composition décorative. De tous les [illegible] dans le baroque sont ceux dont le dessinateur Calen[illegible] par la Manufacture hollandaise d'Amersfoort. C'est du néo persan disposé [illegible] l'un de ces projets se rapproche, par son jeu de méandres [illegible] par les Ateliers réunis de Berlin. Le goût pour les [illegible]

de Moscou, l'école Marie, école pratique des tissus d'art, placée sous la protection de l'Impératrice, garde encore le respect de la tradition nationale ; elle expose un tapis double velours rappelant les vieux dessins du Caucase, mais, en Finlande, les Écoles de tissage de Wibourg, d'Ekenas, de Tavastheus, la Société des Amis des Arts manuels à Helsingfors, l'École des arts et métiers de la Société impériale d'économie domestique à Abo, qui pour la plupart n'ont pas encore délaissé le vieux style finnois, semblent prêtes cependant à donner, sans aucun avantage pour l'art, dans le travers qui perturbe en ce moment le goût de l'Europe entière. La tisserie d'art de Danemark, dirigée par Mme Ida Kolvig, cède de même à l'entraînement et, tandis que la Société royale d'économie rurale de Suède reste franchement suédoise, les Amis des Arts manuels de Stockholm sont moins sages. Groupés il y a vingt-six ans sous l'inspiration de femmes artistes et de femmes de lettres pour remettre en honneur l'antique industrie textile et pour la maintenir dans le respect et dans les traditions de l'art national, ils se sont éloignés de leur but, si l'on en juge d'après les sujets qu'ils produisent. Le *Déjeuner au bord de la rivière*, dont le peintre naturaliste Carl Larsson a fourni le modèle, n'est qu'un tableautin traduit hors taille, en des dimensions qui le démesurent et dans une matière qui l'affaiblit, car l'effet de plein soleil auquel il vise se trouve atténué, rabattu par la matité de la laine et par le grisaillement des effilochures. Long et coûteux, le tissage demande à s'exercer sur des motifs qui vaillent la dépense de temps et de peines, et tout ce qui peut nous intéresser en ce *Déjeuner*, c'est d'y voir des figures de femme ou d'enfants, une perspective de



MODÈLE DE TAPIS EXÉCUTÉ PAR LES MANUFACTURES RÉUNIES DES TAPIS DE SMYRNE A BERLIN

[illegible] exécutées avec une sûreté de dessin et certaine entente de l'ensemble très remarquables pour des tisseuses qui sont de simples paysannes. Ce résultat technique fait honneur à la directrice Mlle Brautuig ; il reparaît dans la figure d'une sainte Brigitte dont les traits soufflés et l'allure rustaude sont dus au pinceau du même Carl Larsson.

Une autre Société suédoise, la Société anonyme de l'exposition des arts manuels dont Mme Selma Giobel était naguère la directrice et dont M. Wallander est un des chefs artistiques s'est instituée dans la même pensée de résurrection du vieil art national. Vouée non seulement au perfectionnement du tissage, mais à celui de la sculpture sur bois et de la fabrication du meuble, elle expose beaucoup de menus objets pour la vente ; quant à ses tentures suffisamment importantes pour mériter une mention, le panneau de *Hiboux*, les *Cygnes héraldiques* ou le parement de *Fleurs*, toutes pièces signées du peintre Wallander, ne semblent pas, surtout la première et la dernière, tellement suédoises qu'elles répondent exactement au programme de rénovation nationale.

Mais, de tous ces ateliers nés du groupement des femmes, le plus entreprenant, celui qui s'impose avec le plus d'assurance à l'attention du public est, sans contredit, celui que dirige à Christiania Mme Frida Hansen. L'art du tissage est très en faveur en Norvège. Au Musée des Arts décoratifs de Trondhjem est annexée une école qui garde encore dans ses productions le caractère des vieilles textures scandinaves ; la plupart des compositions, empruntées aux vieilles légendes nationales, sont dessinées sur le principe des broderies au point de croix ; d'autres, telles que le *Fils du roi changé en ours*, sont ramenées à l'apparence primitive qui nous semble la marque du XVIe siècle. L'auteur de ce *Fils du roi changé*, Gehrard Munthe, a tracé pour l'école de Mme Hansen deux grands panneaux consacrés à Sigurd, dont ils représentent l'*Entrée à Constantinople* et l'*Entrevue avec Baudoin de Jérusalem* ; il les a réalisés dans l'esprit du dessin scandinave, que nous a rendu familier la célèbre broderie de Bayeux ; mais ce n'est, à tout prendre, qu'un pastiche d'époque ; aussi Mme Hansen, plus hardie, n'a-t-elle pas voulu se consacrer absolument à ce genre qui pouvait lui paraître factice. Les deux œuvres de grandes dimensions signés d'elle, *Les vierges sages* et la *Danse de* [illegible] sont une sorte de mélange composite auquel manque le sens de l'unité, du style et de la grâce, si bien qu'après ces deux pièces, comme après

les vingt-huit autres fleuries de bruyères, d'églantines, de marguerites, de pivoines, de roses néo-archaïques par le pinceau facile de Mme Hansen, on peut encore citer les quatre compositions légendaires dessinées par Gerhard Munthe et tissées par Mlles Barlog, Eide, Schiander, pour l'Union de l'industrie domestique norvégienne que subventionne l'État ; on peut même signaler une pièce plus modeste, *Anse, la gardeuse d'oies*, dessinée par le capitaine Paulsen et tissée par Mlle Karen Meidell, professeur à l'école industrielle de Mlles Frisak à Christiania.



Modèle de tapis exécuté par les manufactures réunies des tapis de Smyrne à Berlin

Et, pour en terminer, après un exposé si long, avec tous ces ateliers nationaux, régionaux ou simplement ruraux, j'ajouterai qu'à les considérer, en dehors de l'art, au point de vue de leur destination laborieuse et de leur influence morale, ils sont dignes du plus vif intérêt : à ce point de vue spécial on doit regretter que la France n'en possède pas d'équivalence. Dans certains d'entre eux, installés à la fois comme centres de travail et comme écoles d'apprentissage, celles des élèves qui savent et qui payent gardent en toute propriété leurs ouvrages, tandis que les non-payantes laissent le leur à l'atelier. Puis, les hygiénistes s'en étant mêlés, le courant des idées a décidé les dames du monde à se rendre aux conseils de leurs médecins qui leur recommandaient le travail au métier contre les crises de nerfs et généralement contre tous les désordres de santé provoqués par l'ennui. En plusieurs régions, le tissage est ainsi devenu l'industrie curative à la mode. Je ne prétends pas que le grand art en soit beaucoup mieux servi. Moins encore, beaucoup moins que celle de Paris, l'activité textile de Berlin, Scherrebek, Vienne, Buda-Pesth, Christiania, Stockholm, Helsingfors et Moscou, se traduit par des résultats supérieurs. Toutefois ce qui n'est pas très bon dans le présent peut devenir excellent pour l'avenir, et si du germe moderniste qui s'est répandu, comme la graine de

[illegible] que le monde devait jamais jaillir une saine efflorescence, ou plus [illegible] si quelque autre style, mieux assis sur les traditions, venait [illegible] à prendre essor, l'un ou l'autre trouverait pour l'interpréter un nombre [illegible] de mains habiles à la pratique du métier. Peut-être alors, s'il [illegible] des peintres capables de comprendre ses besoins et de les respecter dans la confection de parfaits modèles, la tapisserie, si riche, si [illegible] entre tous les arts du meuble, retrouverait-elle les jours de gloire passés que ses admirateurs regrettent et dont ils souhaitent de tous leurs vœux le plus prompt retour[1].

En attendant, les procédés mécaniques travaillent à la remplacer. Parmi les fabricants les plus ardents à rechercher l'accord de l'art et du bon marché dans les tissus décoratifs exécutés à la machine, il faut citer en première ligne M. Leclercq, de Tourcoing. Pendant longtemps, sa maison s'était contentée d'appliquer toutes les ressources techniques dont elle dispose à la reproduction des petits modèles dont la vente est courante, notamment à des [illegible] d'après Boucher. Je m'étais proposé de faire figurer un spécimen de ces réductions, l'*Aurore et Céphale*, dans le premier article, à côté du même sujet tissé par les Gobelins ; sous cette forme aisément comparative, le lecteur aurait pu constater l'impuissance d'art à laquelle est réduite la machine lorsqu'elle se trouve en concurrence artistique avec la main de l'homme. Mais, en ces derniers temps, la maison Leclercq, essayant de [illegible] la routine, s'est désintéressée de ces vieilleries ; elle a commandé deux modèles à Grasset, *Rêve de printemps*[2], à Lionel Péraux, *Une Danse [illegible]* au bord de quelque cap Sunium, et, pour la traduction de ces compositions, créées spécialement en vue de la décoration textile, elle se [illegible] avec la plus juste raison, d'avoir fait donner à ses moyens d'action, assez limités d'ailleurs, leur maximum de perfection[3]. Je reconnais que

[illegible] les tapisseries au petit point qui ne relèvent [illegible] l'Exposition en offre d'importants spécimens : *Le plan de* [illegible] avant la Révolution et reconstitué sur canevas par [illegible] d'après un Gobelin de Coypel par Mme Reinhardt, [illegible] d'après une tenture ancienne, par Mme Marie Gredde.

[illegible] page précédente.

[illegible] la nécessité de commerce prime l'intérêt d'art. [illegible] Lionel Péraux et celles de Grasset sont conçues sous la [illegible] divisibles en deux petits sujets suivant les besoins [illegible] Quelle unité de lignes et d'harmonie peuvent pré- [illegible] de telles exigences ?

le *Rêve de printemps* est l'expression la plus accomplie du travail sec, uniforme, froid, triste, égal et monotone, que peuvent produire les bras et le cœur d'acier de la machine; mais, malgré le très grand mérite des efforts préparatoires, malgré l'incontestable succès du résultat comme rendu mécanique, les tissus-machine d'après Grasset et Péraux me confirment dans cette vérité que l'Art est un produit humain par excellence, parce qu'il n'est pas seulement la résultante du raisonnement logique, mais du tact



TAPISSERIE EXÉCUTÉE PAR Mme C. KOVILZKY, D'APRÈS M. PAUL HORTI

infiniment subtil, de la vision infiniment vibrante sous l'action indéfinissable de la toute-puissance imaginative et de la souveraineté des énergies extra-sensibles.

BRODERIES

Tandis que la tapisserie lutte en vain contre la détresse à laquelle la réduit le manque de bons modèles, on serait heureux de trouver parmi les tissus réunis à l'Exposition une poussée d'art saine et distinguée, harmonieuse et forte; car, en fin de compte, ce ne semble pas trop exiger des tissus d'art que de réclamer d'eux ce qu'ils doivent donner, une réelle impression d'art. Cette impression, si difficile à rencontrer, la broderie japonaise nous la fournit.

Les artistes d'Extrême-Orient, auxquels les seigneurs envoyaient leurs

brodeurs japonais ont, dès le XVIIIe siècle, fait admirer à la France leur travail très fin et très serré, qui recouvre d'une surface également lisse les méplats et les épaisseurs et qui laisse chatoyer les diaprures et se nuancer délicatement les couleurs. Évidemment, en astreignant son aiguille à ce travail uniforme, que la monotonie de la laine rendrait plat et que sauve seul le brillant de la soie, l'artiste japonais se prive d'un secours précieux en broderie, du jeu varié des points qui, suivant leur forme, passée, piquée, croisée, suivant aussi leur direction, produisent par le seul arrêt ou par les effets contrariés de la lumière, des ombres ou des reliefs ; mais, en compensation de ce qu'il perd, il gagne une sorte d'harmonie glissante, un doux luisant séducteur, et ses soies, teintes des nuances les plus délicates, gardent toute leur suavité sous le rayonnement du jour. Et c'est ainsi qu'il arrive à « peindre » au simple passé ces grands paysages de sentiment, ces effets de soir, délicieuses symphonies noires et grises, et ces fleurs, glycines, chrysanthèmes et pivoines d'une saveur d'art si rare.

Quel contraste si l'on quitte cette vision rafraîchissante pour pénétrer dans les sections étrangères et notamment au premier étage de la section allemande ! Une dame Henriette Mankiewicz a fait dresser là le plus grand panneau de broderie qui figure à l'Exposition, un immense paysage exotique, une forêt vierge animée d'un serpent. L'œil allemand s'y révèle trop vigoureux, trop dédaigneux des sacrifices nécessaires, œil volontaire, qui se rend dur à force de réclamer pour le moindre coin de la composition le maximum d'éclat et le maximum de vigueur. En Allemagne encore, les armes de Bade par Kœller de Carlsruhe, sont d'une exécution solide, massive, très soignée, très modelée au passé sur bourre ; en Autriche, Mlle Berthe Landauer se distingue par des travaux du même mérite consciencieux et de technique courante, et, pour retrouver un groupe qui présente quelque intérêt, il faut gagner les galeries hongroises.

La Hongrie, qui dans son pavillon de la rue des Nations a réuni de beaux spécimens de ses broderies nationales aux trois derniers siècles, fait figurer au Champ-de-Mars, à côté de l'industrie paysanne croate et slavonne, d'imposantes restitutions, le costume de Catherine de Brandebourg que conserve le musée de Buda-Pesth, un costume de gala trouvé dans une tombe et dont l'original appartient au musée de Klausenbourg ; puis des imitations exécutées d'après les meilleurs types anciens par l'association Isabella, que

protège l'archiduchesse Isabelle. C'est du vieux neuf, du retrospectif actuel ; mais la copie conserve au moins un reflet d'art du modèle.

Sous la même inspiration, Mme Chabelskoï, membre de Sociétés savantes, s'est imposé la tâche de faire revivre, avec le concours de ses filles Barbe et Nathalie, les étoffes du plus beau caractère russe ancien. Elle a recherché dans les musées, dans les collections, de vieilles broderies de soie à fils tirés, des points plats sur toile, des applications de drap d'or sur velours ; elle a copié dans les manuscrits des figures de tsars et tsarines d'autrefois et, pour n'apporter qu'un contingent archéologique, elle n'en a pas moins fait une œuvre dont les résultats sont intéressants. De même, avec ses vieux dessins sur toile brodée de fils de soie, d'or et d'argent, avec sa vieille dentelle russe aux fuseaux qui ressemble à celle du Danube et qui paraît parente de nos guipures d'Auvergne, l'école Marie, dont j'ai déjà cité le tapis en style ancien du Caucase, reste vraiment une école nationale. Sans doute a-t-elle raison, car les brodeuses russes qui se sont essayées dans la traduction du moderne, Mme Simonovitch et Mme Teterine, auteurs, l'une de quelque *Scène d'Othello*, l'autre d'un *Ange* au passé, Mme Storogeff, de Moscou, qui nous présente un assez mauvais *Amour sur la branche*, enfin je ne sais quelle manufacture, qui s'est avisée de broder toute une garniture de lit, deux taies d'oreiller, une couverture, un peignoir de dame avec des sujets en couleur tirés d'un conte national, ne nous laissent que le regret de les voir s'essayer dans un



LE FILS DU ROI CHANGÉ EN OURS

(Tissé dans l'atelier de Trondhjem)

[illegible] à leurs forces[1]. La même tristesse nous prend devant [illegible] qu'a tenté, dans la section roumaine, Mlle Anna Roth, en [illegible] passé de soie son grand tableau la *Descente de croix*, qui, par la [illegible] de son dessin et par la mièvrerie de ses tons, paraît un très pauvre [illegible] de la rue Saint-Sulpice, en contraste flagrant avec les broderies nationales roumaines exposées dans les vitrines qui l'avoisinent.

Mme Wheeler, présidente de l'Association des artistes de New-York, a copié la *[illegible] de Raphaël* (les belles audaces ne manquent pas à l'Exposition) sur un canevas de soie de deux couleurs, que le travail à l'aiguille laisse transparaître, ce qui prête à de nombreuses variations. Mme Wheeler est, paraît-il, une dame âgée, fort digne, envers laquelle une critique serait peu séante ; contentons-nous de signaler son procédé. Mais il nous sera permis de dire à Mme Giraud, dont les *prosoparaphes* nous ramènent à la section française, que les plus belles passées de broderies sont comme les plus belles tissures de tapisseries, de faibles œuvres quand le dessin n'en est pas assez fort. Mme Giraud qui, comme Mme Wheeler, brode en ménageant des transparences, a pris soin de nous avertir qu'elle dessinait elle-même ses modèles, un *Jésus sur la place aux dalles*, les portraits de la reine Victoria, du Pape et d'autres, qui certainement en nature doivent être mieux construits. Le niveau des compositions modernes ne se relève pas avec le *Printemps* et l'*Automne* qu'expose la maison Poiret, et ma conclusion pour les broderies sera la même que pour les tapisseries et les tapis, c'est que l'Europe ne fait d'art qu'à la condition de pasticher ses anciens modèles. Est-elle épuisée dans ses créations ? Sa régénération est-elle prochaine ? Les tissus d'art ne nous ont permis de répondre qu'à la première de ces deux questions.

1. Il faut cependant faire une exception en faveur de Mme Kindiakoff, dont les *Chiens* et les *Chats* [illegible].

(A suivre.)

Fernand CALMETTES.

BIBLIOGRAPHIE

Pablo de Ségovie, el gran Tacano, par Francisco DE QUEVEDO ; traduction de J. ROSNY ; 110 dessins de Daniel Vierge reproduits par l'héliogravure, avec retouche des cuivres par l'artiste. — Paris, en souscription chez Georges Petit et chez Daniel Vierge, in-folio.

Le *Pablo de Ségovie* de Quevedo, traduit par J. Rosny, illustré par Daniel Vierge, deux chefs-d'œuvre ! Le texte de l'écrivain espagnol est une merveille d'observation satirique, mordante, pittoresque ; toute une époque, toute l'Espagne : des picaros, des aventuriers, des vagabonds ; tout le bas clergé, les moines, les nonnes, les professeurs, les acteurs, les poètes, les étudiants, les mendiants, dans un réalisme terrible auprès duquel *Gil Blas* semble de l'eau de rose. L'histoire de ce bandit qu'on appelle Pablo de Ségovie est peut-être l'histoire la plus humaine, au sens de la faiblesse, de l'infirmité, du vice, qui ait jamais été écrite. Elle est gaie, cette histoire, toute remplie d'aventures comiques ou burlesques, et cependant quelle mélancolie s'en dégage ! Quevedo arrive à nous faire concevoir avec une admirable netteté les causes qui font de Pablo un gredin ; sa méthode est simple comme la nature ; il le montre environné de gredins. « Fais comme tu verras faire », conclut l'enfant Pablo, après les affreuses brimades des étudiants d'Alcala. Et ce qu'il voit, c'est l'indifférence de tous, le désordre domestique et social, la concussion, l'injustice, la fourberie.

M. Rosny, se reportant avec le respect d'un fervent admirateur au texte d'une édition originale, s'est efforcé de rendre la pensée et le style même de Quevedo. L'espagnol n'est pas si loin du français qu'une pareille entreprise soit téméraire.

Quant aux dessins de Daniel Vierge, tout le monde sait ce qu'ils peuvent être. Le génial et consciencieux artiste a pu achever son chef-d'œuvre : dans 110 dessins, admirablement rendus par l'héliogravure, et dont il a lui-même retouché toutes les planches, il nous raconte à son tour la vie de Pablo. Qui dira le miracle d'une semblable communion entre un auteur et un illustrateur ? Comparez le texte avec le dessin, vous demeurerez surpris de l'extrême minutie des détails, du semblable bonheur d'expression, de l'identique verve, de la force comique adéquate.

On comprend le succès du Pablo incomplet et un peu fruste dont tout le monde fut ravi. Même les gens qui n'aiment pas l'illustration aimèrent celle-là. Dans la nouvelle édition de grand luxe, tirée seulement à 140 exemplaires, qui est en souscription chez l'artiste et chez M. Georges Petit, Daniel Vierge lui-même se plaît à rendre le livre parfait. Il en a dessiné la couverture, il en surveille le tirage, aidé dans cette tâche par M. Roger Marx. Et le *Pablo de Ségovie* sera une œuvre d'art hors ligne offerte à l'admiration des générations futures.

[illegible] en venant, l'autre jour, de voir les dessins originaux exposés [illegible] dans l'atelier de l'artiste. V. M.

Les villes d'art célèbres. Paris, par Georges Riat. — Paris, H. Laurens, in-4°.

[illegible] trop ou pas assez, tel curieux serait tenté de [illegible] de M. Riat des renseignements de « Guide », tel autre des aperçus [illegible] à l'un ni à l'autre de ces deux desiderata. Il se présente [illegible] une histoire du Paris monumental, avec une sorte d'ap[illegible] la sculpture d'après nos grands musées.

[illegible] a paru d'abord dans une collection allemande bien connue; [illegible] de sa première forme, l'impression d'ensemble et toute [illegible] dessein de faire pénétrer dans les esprits étrangers. Pour cela, [illegible] division méthodique par époques, d'une sélection intelligemment [illegible] documents, d'une rédaction simple et nette, enfin d'une richesse appré[illegible] toutes d'après les photographies — c'est-à-dire selon la formule [illegible] nécessaire à ce genre de travail.

[illegible] aux innombrables publications sur notre capitale, il nous est [illegible] celle-ci, qui, au point de vue intellectuel, reste dans un domaine [illegible] fouillé, tout en offrant à l'œil l'élégance d'une édition soignée.

Mélanges de musicologie critique. La musicologie médiévale, histoire et méthodes, par Pierre A[illegible]. — Paris, H. Welter, 1900, in-4°.

[illegible] musique, comme de l'architecture, qu'elle est aussi bien une science [illegible]. Or, à ne considérer que son côté scientifique, on doit constater que l'on [illegible] part infiniment trop large à la routine et à l'imagination.

[illegible] des savants bénédictins de Solesmes, un groupe d'érudits s'est formé [illegible] plus des idées vagues, mais qui a résolu d'appliquer strictement à [illegible] les méthodes critiques consacrées par nos historiens et nos philologues.

M. Pierre A[illegible] est de cette phalange, et il retrace l'histoire de la musicologie [illegible] aux deux derniers siècles et de nos jours, tout en dégageant « les principes [illegible] qui doivent présider à tout travail d'histoire et de philologie [illegible]

[illegible] la partie historique n'offre pas, à beaucoup près, le même intérêt [illegible] c'est là vraiment qu'est le suc de ce livre, la semence qui [illegible] et si quelques critiques aiguës offensent, par leur justesse même, [illegible] entêtés, d'autres y trouveront la bonne parole et comprendront [illegible] pas plus que dans toute autre science, il n'y a ni deux poids ni [illegible] qu'en matière scientifique nul n'a le droit de dire : *Credo quia* [illegible] E. D.

Le gérant : H. [illegible]

LETTRE

SUR UNE TROUVAILLE DE BIJOUX ÉGYPTIENS

FAITE A SAKKARAH

Mon cher Monsieur Comte,

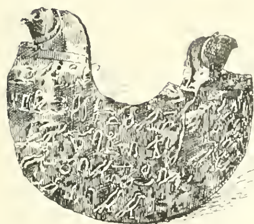


Fig. 1. — Amulette en forme de collier

A peine de retour à mon ancien poste, j'ai repris les fouilles des Pyramides au point où je les avais laissées en 1886. J'avais alors recherché systématiquement l'entrée des caveaux funéraires où les Pharaons avaient reposé; il fallait maintenant essayer de trouver les chapelles extérieures, les souterrains, les pyramides secondaires ou les mastabas qui, enfermés dans une enceinte murée, complétaient la sépulture. Dès la fin de novembre 1899, je mis les ouvriers à la pyramide d'Ounas et, comme il m'était impossible de diriger moi-même les fouilles avec la minutie nécessaire, j'en confiai la surveillance à M. Alexandre Barsanti, conservateur-restaurateur du Musée, avec des instructions détaillées sur la direction à imprimer aux travaux. La campagne commencée alors ne s'est terminée que dans les derniers jours de mai, et le récit en sera publié ailleurs. Je veux aujourd'hui attirer votre attention sur une petite découverte qui me semble être de nature à intéresser les lecteurs de la *Revue*.

Le progrès du déblaiement avait révélé l'existence d'une série de tombeaux saïtes intacts au sud de la pyramide. Le dernier de ceux qui ont pu être ouverts appartenait à un très haut personnage du nom de Zannehibou, en son vivant commandant des bateaux du roi. La momie, un bloc de bitume

[illegible] dès le début, comme une des plus riches qu'on eût rencontrées jusqu'alors. Elle avait, à la hauteur du visage, un grand masque d'or, qui emboîtait tout le devant de la tête, à la façon du cartonnage qui d'ordinaire occupe cette place chez les momies de la seconde époque saïte. Elle portait au cou un large collier en perles d'or et de feldspath vert ou de lapis, montées sur fil d'or, et auquel étaient accrochés de nombreux amulettes également en or. Au-dessous du collier, sur la poitrine, une image de la déesse Nouît [illegible] étendait ses ailes. Une résille d'or et de perles en feldspath descendait jusqu'à la hanche, et, de l'image de la Nouît aux chevilles on lit en relief, sur une longue bande de feuilles d'or, les inscriptions ordinaires, le nom du mort, sa filiation, avec de courtes formules de prière. Deux figures en or d'Isis et de Nephtys étaient cousues sur la poitrine, deux feuilles d'or découpées en sandales s'adaptaient à la plante des pieds; une plaque d'argent avec un œil mystique gravé au trait, des étuis d'or pour les vingt doigts des mains et des pieds complétaient cette décoration splendide. Tout ce qui, chez les momies de la même époque, est carton ou pâte dorée et terre émaillée, était, chez Zannehibou, or pur et pierres fines.



[illegible]



Fig. 3. — Palmier en or



[illegible]

Estimée au poids seul, la trouvaille serait de prix ; ce qui lui prête une valeur inestimable, c'est l'art délicat avec lequel la plupart des objets qui la composent sont travaillés. Un petit nombre d'entre eux n'ont que la richesse du métal brut, les sandales et les étuis des doigts ; tous les autres ont été ouvrés par de [illegible] artistes. Les inscriptions des jambes, la Nouît ailée, l'Isis et la Nephthys [illegible] sont emboutis, et, bien que le masque et les deux [illegible] été écrasés misérablement par le couvercle, au moment où [illegible] le sarcophage, le moule en pierre dure qui servit à les établir

avait été taillé d'une telle finesse que les pièces le mieux conservées, la Nouit ailée par exemple, peuvent être citées comme le dernier degré de la perfection à laquelle on peut atteindre en employant ce procédé! L'amulette en forme de collier (fig. 1) n'est qu'une feuille découpée au ciseau, sur laquelle on a gravé à la pointe un chapitre du *Livre des Morts*. L'amulette du vautour est une plaquette mince, sur laquelle, d'un côté, on a collé une figure emboutie de vautour aux ailes éployées (fig. 2), de l'autre, on a gravé le chapitre du *Livre des Morts* consacré au collier. Tout cela est d'un bon outil, mais où l'orfèvre qui a exécuté la décoration s'est surpassé lui-même, c'est dans les amulettes qui étaient suspendus au collier.



Fig. 5.
Tête de bélier en or

Ils sont d'une petitesse singulière, et, pour en faire ressortir le détail, j'ai



Fig. 6.
Épervier en or



Fig. 7.
Épervier à tête humaine



Fig. 8.
Épervier à tête de bélier



Fig. 9.
Vautour en or

dû les représenter au double de leur grandeur naturelle, ce qui en rend le contour et le modelé un peu flou. Il faut les avoir tenus entre les doigts pour en imaginer la beauté. Le palmier, qui a perdu quelques feuilles, est un objet unique (fig. 3), plus curieux qu'élégant, mais la petite barque mystique qui l'avoisine, unique aussi jusqu'à présent, est un prodige de ciselure mignonne. C'était la barque du dieu Sokaris (fig. 4), une barque de construction très archaïque, et qui servait déjà à l'accomplissement des rites sacrés sous la première dynastie thinite. Elle a la panse large et ronde, l'arrière un peu pesant, mais les façons de l'avant très légères et très relevées. Elle pose sur une sorte de berceau en bois et en cordages, qui lui-même est bâti sur un traîneau : un trou, pratiqué à l'extrémité du traîneau, recevait une corde au moyen de laquelle on traînait le tout dans les cérémonies publiques. Le décor et l'équipage sont des plus singuliers. A l'avant, une tête de gazelle aux cornes droites, tournée vers l'intérieur, et, le long de la



Fig. 10. — Isis en or

[illegible] de joncs divergentes, dont on ne saisit pas bien l'utilité : [illegible] de la gazelle ouverte et laissant voir les côtes implantées [illegible]. A l'arrière, pour terminer la poupe, une tête de bélier [illegible] s'allonge. Au milieu, sur un socle oblong, rectangulaire, un épervier se dresse fièrement ; derrière [illegible] vernail, deux de chaque [illegible] éperviers qui montent en [illegible] deux par deux vers la tête de gazelle, gui- [illegible] du Nil posé de champ sur sa [illegible] Il faut renoncer pour le moment [illegible] le sens de ces emblèmes, mais ce qu'on



[illegible]

ne peut [illegible] admirer, c'est l'adresse avec laquelle l'ouvrier a su grouper [illegible] disparates en un ensemble harmonieux, c'est surtout l'habileté [illegible] avec laquelle il travaillait son métal. Sa tête de gazelle est aussi [illegible] rendue, dans ses quelques millimètres, que s'il l'avait exécutée de grandeur naturelle : tout y est exact et spirituel, la courbure du front, [illegible] du museau, l'expression du regard, jusqu'à la moue naturelle à l'animal. Les six éperviers en bande gardent chacun leur physionomie individuelle, et le poisson lui-même, infiniment petit qu'il est, a la silhouette exacte de la grosse perche du Nil et non pas d'un poisson quelconque. Les mêmes qualités se remarquent sur les pièces voisines, sur la tête de bélier (fig. 5), sur l'épervier ordinaire (fig. 6), sur les éperviers à tête humaine (fig. 7) et à tête de bélier (fig. 8), sur le vautour (fig. 9). L'Isis assise qui [illegible] sur ses genoux (fig. 10) et la Néith accroupie (fig. 11) ont [illegible] de résignation et de douceur, et en même temps, [illegible] de lignes qui prête si grande allure aux moindres figurines [illegible]. Tout cela a été ciselé en plein, à même le lingot, et le détail [illegible] si minutieuse qu'on se demande comment l'artisan s'y [illegible].



[illegible]



Fig. 13. — Singes adorant l'emblème d'Osiris (revers).

Petits lions adossés et couchés, petits yeux mystiques, petits singes adorant l'emblème d'Osiris (fig. 12 et 13), petits vautours (fig. 14) et petits éperviers étendant leurs ailes (fig. 15), chaque pièce réclame un examen attentif et ferait à elle seule la joie d'un collectionneur. Le chef-d'œuvre de la série est pourtant cette *âme*, cet épervier à tête humaine, au corps et aux ailes émaillés, qui est reproduit ci-contre de face et de dos (fig. 16 et 17). Le dos est dans la donnée ordinaire, bâtonneis d'or ployés, courbés, soudés sur une plaque en or et incrustés de lamelles de feldspath pour simuler le dessin des plumes, mais, de l'autre côté, le corps, les ailes, les pattes se modèlent avec l'intention nouvelle de reproduire la forme naturelle de l'oiseau. La petite tête humaine est une merveille de grâce un peu molle : les yeux s'ouvrent bien, la bouche sourit, les ailes du nez palpitent vraiment, l'oreille se découpe et se creuse large et haute comme d'habitude, et il n'y a pas jusqu'aux plis du cou et à la rondeur d'un double menton qui ne s'accusent sous le reflet de l'or. Ici encore, tout est ciselé de main de maître, avec une sûreté telle que je ne connais que l'épervier à tête de bélier du Louvre qu'on puisse comparer à cette *âme de Gizèh*.



Fig. 15.
ÉPERVIER AUX AILES ÉPLOYÉES

Les circonstances de la découverte ne nous auraient pas renseigné sur la date que le style seul des bijoux nous l'aurait apprise. C'est l'art saïte avec sa légèreté, sa souplesse, sa douceur un peu mièvre, son exécution presque trop poussée. On sent même déjà une tendance aux rondeurs exagérées du premier art des Ptolémées, et de fait, une indication fournie par M. Chassinat nous permet de déterminer le temps où vécut Zannehibou. Il est de la famille, le petit-fils peut-être, d'un certain Psammétique, dont la tombe est voisine de la sienne, et qu'une inscription du Louvre, recueillie par Mariette au Sérapéum, place au début du ve siècle, pendant les dernières années du règne de Darius Ier. Il mourut donc vers la fin du ive siècle, au moment où les rois saïtes reprenaient le dessus contre les Perses, un siècle au plus avant la conquête macédonienne. Les orfèvres qui fabriquèrent sa parure funéraire avaient vu probablement des bijoux grecs, et peut-être avaient-ils subi déjà l'influence hellénique : on s'expliquerait ainsi les caractères presque ptolé-



Fig. 14.
VAUTOUR AUX AILES ÉPLOYÉES

uniques que j'ai remarqués en étudiant notre collection. On sait combien les bijoux anciens sont rares; le Louvre seul en possédait qui sortissent de l'ordinaire : les deux attaches de collier en forme de vaisseaux achetées par M. G. Bénédite il y a quelques années. La momie de Zannehibou a comblé cette lacune dans les séries de Gizeh, et, grâce à elle, nous connaissons maintenant que l'art de l'orfèvre ne le cédait en rien aux autres arts, lors de la dernière renaissance égyptienne. Ajoutons que ces bijoux, bien que recueillis sur une momie et fabriqués pour elle, ne sont pas, comme c'est le cas trop



Fig. 16 et 17. — Amulette aux ailes éployées : face et revers.

souvent, des bijoux de mort, gracieux de couleur et de dessin, mais montés trop faiblement pour résister à l'usage si un vivant les avait portés. Ce sont, comme les bijoux de Ramsès II au Louvre, comme ceux de la reine Ahhotpou à Gizeh, des bijoux réels, identiques de tout point aux bijoux de la vie journalière, sauf peut-être en ce qui concerne le choix des sujets.

Telle est cette trouvaille, qui a terminé heureusement, dans les derniers jours de mai, notre campagne de Sakkarah. Toutes les menues pièces en étaient noyées dans le bitume, et ce n'a pas été un mince mérite à M. Barsanti que de les découvrir et de les dégager l'une après l'autre. Plusieurs puits, vierges aussi, nous attendent dans le même endroit, sous quinze ou dix-huit mètres de sable, et j'ai bon espoir que les fouilles de l'an prochain nous réservent autant de surprises heureuses que celles de cette année.

Veuillez agréer, mon cher monsieur Comte, l'expression de mes sentiments dévoués.

G. MASPERO.

LA PASSION

TRIPTYQUE D'ANDREA MANTEGNA







L'EXPOSITION UNIVERSELLE

L'ESTAMPE [1]



Exposition considérable, quoique très choisie. Mille estampes, dont la moitié dans la section française, très bien présentée, et (enfin!) suivant le vrai principe : ne mettre dans une salle que ce qu'elle peut contenir, et pas une pièce de plus : car ce qu'on met en surcroît, *primo*, ne se regarde pas, et *secundo*, « démolit » le panneau en nuisant à tous ceux qui s'y trouvent. Viennent ensuite, avec une exposition embrassant les divers genres d'estampe, l'Allemagne et l'Angleterre (par parenthèse, les Anglais, si coquets et si soigneux dans la présentation des œuvres, ont dû se trouver bien étonnés de se voir à l'étroit pour la gravure : très limités par la place il leur a fallu « monter » sur trois ou quatre rangs !). Les États-Unis montrent un ensemble de bois, et de l'eau-forte originale. Les Pays-Bas, exclusivement de l'estampe originale.

La gravure proprement dite, la taille, appliquée à la reproduction des peintures, reste extrêmement vivace en France. La voici de nouveau, la vaillante armée des graveurs déjà vus en 1889. Toujours divisés en burinistes et aquafortistes. La section burin très belle et produisant, même sur les détracteurs de la gravure de reproduction, cette impression qu'impose toujours la belle tenue. Il ne faut qu'une pièce à Flameng — depuis cinquante ans sur la brèche et toujours jeune — la *Vierge au donateur* de Van Eyck, pour demeurer au premier rang. Achille Jacquet interprète avec finesse et souplesse Mantègne, Cabanel, Meissonier, Detaille. Jules Jacquet passe du fourmillement

[1] Deuxième article. Voir la *Revue* du 10 novembre 1900, t. VIII, p. 309.

[illegible] Meissonier au large et coloré *Triomphe de l'Art*, [illegible] plafond de l'Hôtel de Ville. Adrien Didier présente, dans son [illegible] portrait de *Jeanne [illegible]* d'après Roybet, en attendant



[illegible] SAINT GEORGES, d'après R[illegible]

[illegible] la gravure du diplôme des récompenses de l'Exposition. [illegible] Burney, Champollion gravent serré. Surgis depuis 1889, [illegible] Jazinski, très remarquable dans sa grande planche de [illegible] Sulpis, fin interprète de Mantègne et de Gustave



Diplôme de l'Exposition universelle de 1900

Composition de M. Camille Boignard, gravure de M. Ad. Florian [illegible]

Moreau. Patricot enfin, un triomphateur de l'Exposition : ses deux planches d'après Gustave Moreau, *Médée et Jason*, *Le jeune homme et la mort* sont à la fois fermes et suaves. Mais sa *Judith* d'après Botticelli est pour réjouir particulièrement les passionnés de la gravure : *le ciel y est traité par le blanc pur du papier !* Allons-nous enfin rentrer dans la vérité ? Et ne reste-t-il plus aux burinistes qu'à aimer les beaux papiers et la belle épreuve ?



[illegible] — Newgate

Ainsi à la fin de notre siècle le burin, le moyen de gravure incomparable, n'a rien perdu de son prestige. Ah ! ce qui est mort, bien mort, c'est la terne gravure d'école, qui éteint une planche sous des tailles honnêtement alignées. C'est le burin médiocre. Celui-là, l'Exposition de 1900 l'a jugé et achevé.

Dans l'eau-forte, Bracquemond : sa *Partie perdue* d'après Meissonier est à la fois robuste et détaillée, d'une succulence rare : *c'est mieux que moi*, disait Meissonier, peu tendre aux graveurs. On sait dans quelle forme exceptionnelle le jury a acclamé avec éclat, sur le nom de Bracquemond, un demi-siècle de chefs-d'œuvre, de propagande et d'influence.

Waltner, Chauvel, toujours superbes ; Laguillermie passant au premier rang avec ses très grandes planches d'après le Titien, Van Dyck, et Frans Hals ; Lecouteux, ayant développé son œuvre considérable dont l'*Age de Fer* d'après Cormon est peut-être la note la plus vigoureuse et caractéristique ; Boilvin, Courtry, Gaujean (trois morts, grandes pertes), Henri Lefort, Bou-

[illegible] Graux, Lalauze, Abel Mignon, Mordant, [illegible] Payrau et cinquante autres complètent cet ensemble.

[illegible] qualifiée par le vice-président étranger du jury : [illegible]

La gravure de reproduction est donc très vivante, en dépit des désirs des sectateurs exclusifs de la gravure originale, qui disent : *à quoi bon? la photographie désormais suffit.* Il paraît que non, et qu'il y a encore de par le monde des gens épris de la gravure proprement dite et de la belle taille, de cet admirable travail de main d'homme.



Les « procédés » ne sont pas pour le faire oublier. Depuis qu'ils ont envahi les journaux d'art, ces journaux ne sont-ils pas confectionnés sans art ? Dans les procédés, il faut distinguer : les uns reproduisent des documents *au trait* ; ils se résolvent en deux éléments constitutifs, du *blanc* et du *noir* : ils sont donc *typographiques*, et en harmonie avec la page imprimée. Les autres sont *en tons*, ils ont la prétention de rendre les mille nuances des œuvres peintes : [illegible] dans la page imprimée — comme l'a si bien dit [illegible] — une [illegible] étrangère, la *teinte*. Et quelle teinte ! des [illegible] ou des taches de boue.

[illegible] reproduction ne sera pas abandonnée en France, [illegible] de trois siècles. Car, le lendemain du jour où la [illegible], un autre pays la reprendrait aussitôt.

[illegible] reproduction ne compte plus, désormais, que lorsque



EAU-FORTE ORIGINALE

par sa personnalité de l'exécution elle équivaut à une œuvre originale.

Nous la retrouvons présentement en Belgique, avec Biot, Le Nain, Danse; en Angleterre, dans un mode particulier et national, avec la manière noire de Short; en Allemagne, avec Kœpping, de premier ordre dans la gravure libre à la Waltner, avec Hans Meyer, buriniste classique.

Nous retrouvons encore en France la reproduction sous forme de lithographie de traduction, prospère avec Sirouy, Maurou, suivis d'une légion d'exécutants actifs.



[illegible]

Le bois. Ne pas confondre la question des graveurs sur bois avec celle de la gravure sur bois. Les graveurs sur bois, eux, remarquables et capables d'exécuter n'importe quel tour de force. La gravure sur bois, en pleine crise, et toujours complètement déraillée dans les interprétations de têtes d'après Rembrandt (ou encore d'après Ribot), dans la teinte, dans le bois hors du livre, imitant la gravure ou la lithographie! Et dans la gravure à l'aiguille, le travail impalpable, dix tailles au millimètre! Les graveurs sur bois font ce qu'on leur commande, et c'est cela qu'on leur commande. *Le bois contre nature n'est pas du fait des graveurs : il est du fait des peintres et dessinateurs, qui ne se doutent point de ce qu'est l'illustration sur bois ; du fait de presque tous les éditeurs, qui ne se doutent point de ce qu'est une page typographique.* Ceci admis, nulle part les graveurs sur bois ne font mieux qu'en France : [illegible] (qu'il est permis de préférer dans ses vignettes au trait), [illegible] Le Blant pour *les Chouans*), Pannemaker, Ruffe, etc.

Mais à force de vouloir présenter de grandes et d'immenses pièces, pour [illegible] le regard des visiteurs, ce qui est la tendance des graveurs



LA RISLE A PONT-AUDEMER

aux expositions, on finit par nous montrer autre chose que la vérité. La situation vraie du bois doit être constatée hors de l'Exposition, et il faut aller le chercher à sa place naturelle, dans des livres tels que *Paysages Parisiens*, *Paris au hasard*, *les Ballades de Villon*, *le Dernier des Abencérages*, *Bruges la Morte* et dans ce journal *l'Image*, essai fait pendant un an pour montrer ce que devrait être une revue d'art illustrée par des moyens d'art : il y avait là d'admirables pages de typographie harmonisée avec le bois.

Le bois reprend faveur dans le livre illustré d'amateur (Les Français ont le goût du livre illustré chevillé dans l'âme). La teinte, — le faux bois — est battue en brèche. Lepère, artiste unique en son genre, représente contre elle la réaction absolue, violente, exaspérée, la recherche de la belle page par le bois marié à l'impression. D'autres suivent, Henri Paillard, etc.

L'estampe originale est au pinacle et se développe de plus en plus ; chaque pays brille. L'Angleterre, avec le grand nom de Seymour Haden, et avec Cameron dont les vues prises dans les villes d'Ecosse et à Londres sont des eaux-fortes de premier ordre, avec Hall, Haig, Herkomer, Heseltine, Wyllie, et les bois de Nicholson ; les Etats-Unis avec Whistler, si subtil, avec Pennell, exposant son *Endroit le plus curieux du monde*, qui n'est autre que la ville du Puy ; la Suède, avec Zorn sabrant ses planches de rayures jamais croisées et arrivant à un effet net et puissant ; l'Allemagne, avec les sociétés de gravure originale de Berlin et de Munich : de la première fait partie Menzel, chargé d'ans et de gloire (en lui décernant un grand prix en 1900, plus d'un juré, bibliophile reconnaissant, pensait aux illustrations pleines de brio et de nerf, à ces bois extraordinaires qui, il y a soixante ans, illustrèrent la *Vie de Frédéric II*), avec Forberg, qui expose un grand portrait d'homme, eau-forte de la plus vigoureuse facture, avec M[lle] Stein (qui n'expose pas). Le Danemark a Kroyer, la Norvège Nordhagen, la Finlande Gallen, la Russie Matthée, la Suisse les pointes sèches de Piguet, d'ailleurs Parisien ; l'Italie, Conconi et d'autres graveurs, qui semblent avoir sous les yeux des eaux-fortes de Fortuny. La Hollande, elle, obtient un succès exceptionnel, avec les grandes visions rembranesques de Marius Bauer, le burin serré et les eaux-fortes de Dupont, les vues locales de Witsen, les eaux-fortes originales de Storm, Bosch, M[me] Van Houten, Van der Valk, Toorop, M[lle] Fles, Reicher, Veth, Nieuwenkamp, les gravures de Zilcken, les lithographies de Hoytema, Ten Cate. Succès extraordinaire. Mais exposition à saveur de terroir.



remarquablement présentée : les Hollandais marchaient coude à coude.

Oh ! le sentiment de l'ensemble dans les expositions ! le sentiment du devoir !

La France, en estampe originale, peut présenter un ensemble puissamment riche et varié : écrasant. Représentez-vous un panneau de lithographies et d'affiches de Chéret, dûment choisies, soigneusement encadrées : — un panneau des plus exquises pointes-sèches prises dans l'œuvre de Helleu ; — un panneau des vaporeuses allégories musicales lithographiées par Fantin-Latour ; — un panneau des puissants portraits à l'eau-forte de Legros ; — un panneau d'eaux-fortes de Besnard. Représentez-vous, développé, l'œuvre de Paul Renouard tel qu'il fut exposé au Champ-de-Mars. Représentez-vous Steinlen, Willette, Chahine...

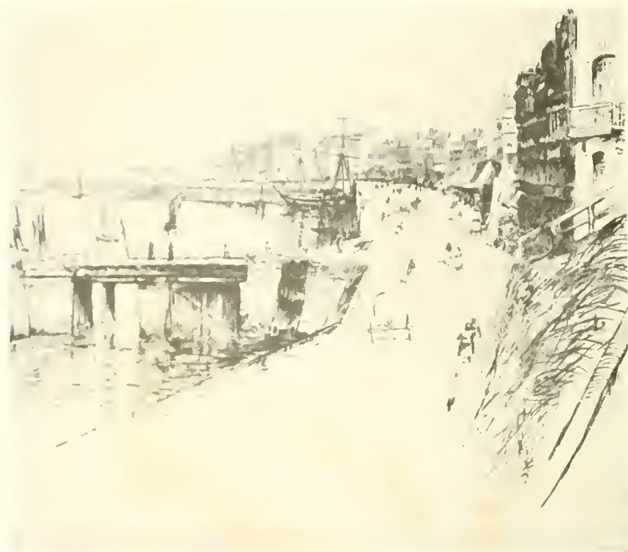


ZILCKEN. — TÊTE D'ÉTUDE (premier état)

Non, ne vous représentez pas. Point d'affiches de Chéret parce que ce sont des affiches ; point d'Helleu, point de Fantin-Latour : il ne leur a pas convenu d'exposer. Point d'œuvre de Paul Renouard, le règlement ne permet pas de développer un œuvre, quoique pour les peintres-graveurs le développement soit indispensable. Albert Besnard n'a pas soigné son envoi, c'est un fait courant chez les artistes. Willette n'est pas venu, et bien d'autres. Steinlen, qui vient d'entrer au Luxembourg par des dessins, est Suisse, comme Daniel

Vierge, illustrateur français, est Espagnol. Il paraît que Legros est Anglais et que Chahine est Turc.

L'estampe originale française n'est pas exposée coude à coude, mais dispersée dans les rangs de l'estampe de reproduction ! Ceci part d'une bonne intention : [illegible] ne pas avoir l'air de parquer le Champ-de-Mars ».

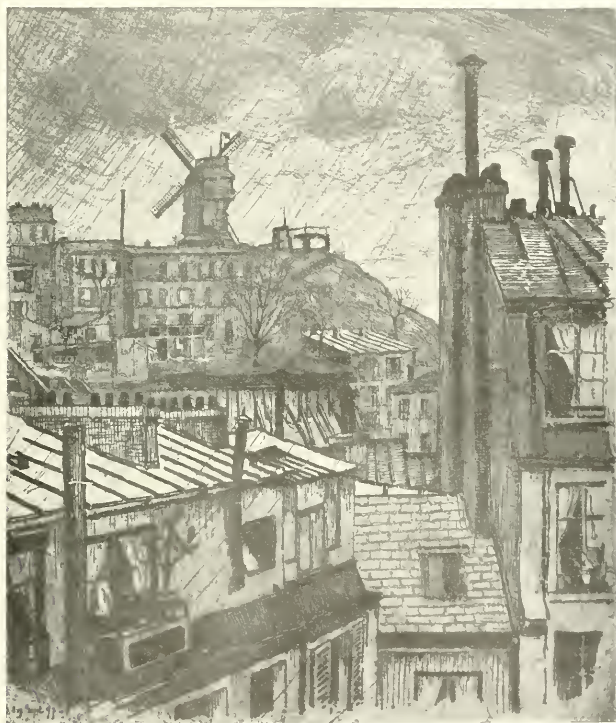


[illegible] — Entrée [illegible]

Or, une exposition universelle est une bataille, et sous la courtoisie apparente de l'internationalisme et des réceptions, se cachent les rivalités les plus âpres des peuples. Au fond, cette œuvre de paix est une œuvre de guerre où les gros bataillons l'emportent. Quiconque se dérobe déserte. Quelques-uns de nos artistes de France, à force de vouloir faire les indifférents [illegible], à force de ne pas savoir choisir dans votre œuvre ce qu'il faut [illegible], et de ne pas veiller à la présentation, vous trouverez [illegible] une supériorité indiscutable et simplement pour avoir voulu [illegible], d'encaisser quelque défaite imprévue de la

part de moins forts que vous. Ce qui vous stupéfiera — il y aura de quoi.

En 1900, avec les envois peu développés d'eaux-fortes de Bracquemond, Jean-Paul Laurens, Albert Besnard, Desboutin, Jeanniot, Renouard, Lepère,



Béjot. — Montmartre, eau-forte originale.

Béjot, Lebeutre, Raffaelli, Legrand, Michel Cazin, Pinet, avec les bois de Lepère, de Paillard, de Rivière, avec les lithographies de Carrière, Lunois, Léandre, Dillon, la section française peut tenir et donner le *la* de la situation, de l'activité de l'estampe originale française, où — ce qui ne gâte rien — la modernité des sujets vient rehausser la variété de l'exécution.

Mais la situation vraie est bien au-dessus de ce simple aperçu!.....

Ainsi, pour résumer, le XIXe siècle naissant a trouvé une gravure de reproduction très habile, mais peu spontanée et bientôt compromise dans une atmosphère de défiance et dans le métier; après d'incroyables efforts, il la laisse renouvelée, transformée, libre, originale, et toujours prospère.

Il a trouvé le bois mort, il l'a ressuscité et remis au plus haut : plus que jamais le XIXe siècle est le « siècle de l'illustration ». Il est aussi le siècle de la lithographie.

Le XIXe siècle a trouvé l'estampe originale nulle; il l'a portée à un haut degré d'éclat, par là il est, dans l'histoire de l'estampe, un très grand siècle, et dans ce grand mouvement la France est pour une part immense.

Le XIXe siècle laisse la production originale en plein développement. C'est de nécessité absolue.

Il y a cinquante ans seulement, les ventes d'estampes anciennes étaient encore constantes : cela semblait devoir durer toujours : dix ans après, tout était fini. Les amateurs d'estampes se jetèrent sur l'école française du XVIIIe siècle : on la crut inépuisable : au bout de vingt ans, brusquement, plus de XVIIIe. Bien mieux, plus de XIXe. Et récemment, encore, on avait pu présenter en un tour de main les expositions de l'estampe du siècle, de la lithographie, de l'œuvre de Raffet! C'est qu'il y avait encore des œuvres tout réunis chez quelques collectionneurs. Ceci dispersé, subitement plus rien. On pourrait encore organiser une exposition détaillée de la gravure sur bois qui est seulement indiquée aujourd'hui, mais on y aura du mal.

Avec quelle rapidité les œuvres du XIXe siècle vont s'enfoncer dans le passé! Dire que de tant de burins, d'eaux-fortes, de bois, il ne restera que quelques noms de graveurs, transmis à travers les âges; et quelques épreuves chez de rares collectionneurs, quelques volumes chez les « grands bibliophiles ». Dire que l'on ne connaîtra plus l'immense production de l'estampe du XIXe, et des œuvres innombrables tels que ceux de Gavarni, Daumier, Charlet, Raffet, au milieu desquels des générations ont vécu, que par quelques spécimens rares et dépareillés, réunis à grand'peine dans les musées. Les œuvres de la poussière du tombeau.

Il faut vivre! Il faut produire, créer! Décidément, il n'y a plus désormais pour l'estampe qu'un siècle à considérer. C'est le Vingtième.

Henri BERALDI.



LE BOIS



Le bois est une matière d'ordre primordial, d'usage éternel. Il a fourni d'indispensables ressources aux civilisations naissantes; il en fournira sans trêve à nos derniers descendants. A quelle entreprise humaine n'a-t-il pas été mêlé? Huttes dans la forêt originaire, plus tard temples à piliers, palais, vastes maisons, ponts sur les rivières, navires par les océans, meubles, ustensiles, il a tout constitué, se prêtant à tous les besoins, s'assouplissant à toutes les convenances. Les primitifs progrès de l'architecture sont nés, le plus souvent, de l'action concertée du charpentier et du maçon. Pierre et bois ne sauraient se dérober, d'ailleurs, en leurs organismes de structure et en leur décoration même, aux rigoureuses lois des conceptions architecturales. Une intime logique de construction doit présider à toute œuvre, quelles que soient sa nature et sa façon

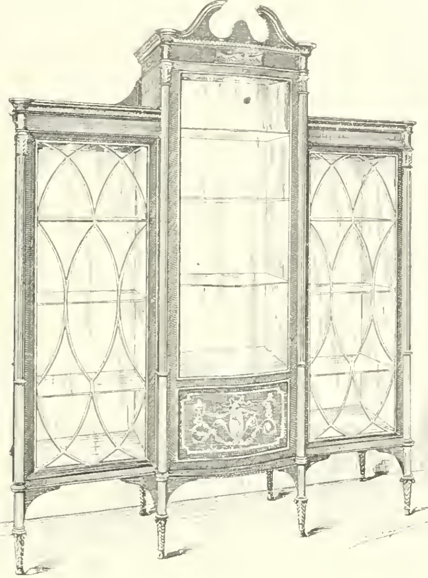
On a prétendu que le rôle grandissant du fer annulerait progressivement

[illegible] des bois de charpente. Il n'y a guère apparence qu'une telle prophétie se vérifie, surtout dans les pays où les grands arbres poussent et se renouvellent avec facilité, comme spontanément, et où les principes d'une juste économie suffisent à soutenir les traditions. Notons, en passant, que le bois a des propriétés particulières qui le rendent, en bien des cas, essentiel. [illegible] qui touche la construction privée, nous constaterons aussi que la charpenterie n'a pas cessé d'être en honneur. Les contrées du Nord y ont constamment recours : chacun s'en peut apercevoir en levant les yeux, dans l'enceinte même de l'Exposition, sur les pavillons nationaux de la Suède et de la Norvège, de la Finlande et de l'Asie russe. Plusieurs de nos provinces françaises — par exemple, la Normandie et le pays basque — continuent à dresser très couramment des maisons en charpente. Si l'on peut négliger comme l'effet d'une mode la multiplication, en ces dernières années, de villas et de chalets en bois sur les plages plus ou moins fréquentées, le goût du bois naturel, mis très en évidence, traité suivant ses qualités et ses aptitudes, s'accuse nettement jusque dans le mobilier. La réaction est manifeste, à une certaine hauteur de production, contre les placages, les dissimulations arbitraires, les plis de la tapisserie et des revêtements en lesquels flottaient ou se [illegible] les formes. Un des traits originaux de l'ameublement actuel gît en cette recherche de sincérité.

J'ai regret de ne pouvoir insister sur la charpenterie : c'est à l'ébénisterie seule que doit être consacrée cette esquisse. Encore n'y saurais-je tout marquer, même d'un simple trait. Il faudrait, par exemple, caractériser les diverses essences de bois adoptées par l'ébéniste — bois indigènes, comme le chêne, le noyer, le hêtre, le sapin, le poirier; bois exotiques, tels que l'acajou, le citronnier, les bois de rose, d'ébène, de violette, d'amarante, de Paddouck, de palissandre, etc. — définir les styles et les variations, les innovations et les routines, les outillages et les procédés; analyser, enfin, corrélativement, les principaux ouvrages des écoles étrangères et ceux de l'école française. Nul moyen de faire droit, ici, à tant de questions. Personne ne s'étonnera donc que je me borne au strict nécessaire.

Tout d'abord indiquons à vol d'oiseau l'apport des différents peuples [illegible] accessoires du mobilier. Nous avons l'ennui de le trouver, en son ensemble, bien plus médiocre que de raison. Les contrées méridionales

se débattent dans l'anarchie esthétique et le désir de l'ostentation quand même. On voit à la section italienne des meubles surchargés de sculptures, se rattachant à tous les styles du passé, voire aux vieux styles italiens, d'une extrême habileté d'exécution, d'une foncière insignifiance. D'Espagne il nous est venu une chambre à coucher Louis XV, en bois de rose, enrichie



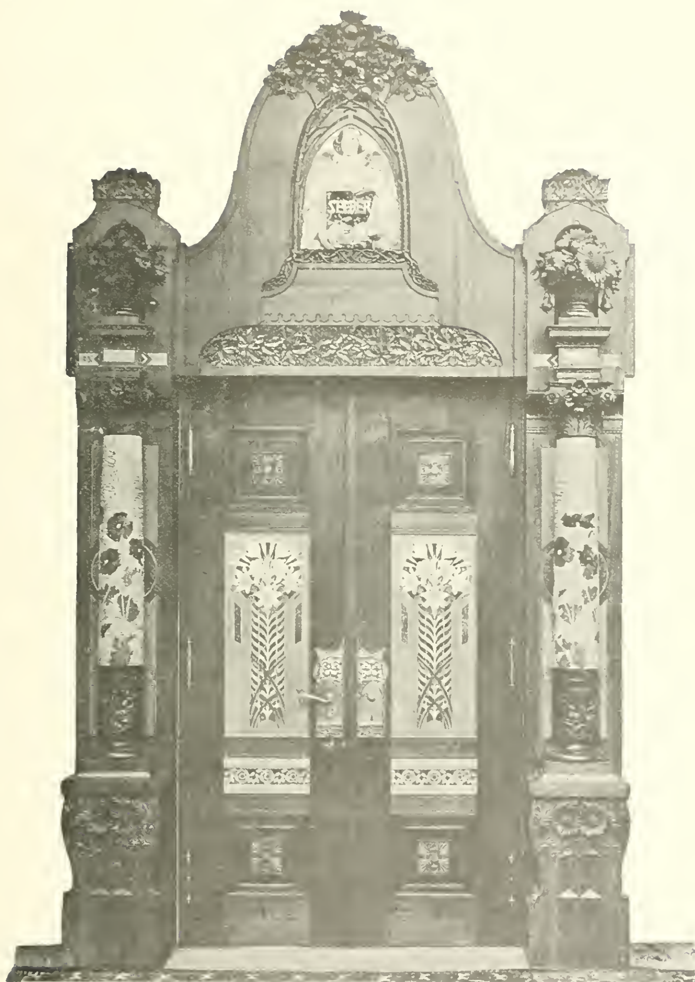
VITRINE (maison Waring et Gillow).

de sculptures, de dorures et de peintures mythologiques sur les panneaux, œuvre de vain étalage de M. Joaquin Lleo, de Valence, et une chambre à coucher en style mauresque, assez puérilement décorée d'arcs outrepassés, d'arabesques, de dentelures et de motifs gravés et dorés, dérivés de l'étoile, œuvre de M. Echave, de Bilbao. Au point de vue de l'avenir, aucun germe en éveil.

Les peuples du Nord ont plus de simplicité et d'esprit pratique. Un art tout domiciliaire s'est développé chez eux. Les Anglais, doués d'un fort sentiment utilitaire, se sont éloignés par degrés des types de la Renaissance et de

[illegible] des espaces restreints, pour ne penser qu'à la commodité des installations. Ils ont établi des meubles exactement appropriés aux places qu'ils occupent, conçus pour tirer parti de tout l'espace disponible, très peu encombrants, faits de lignes souvent raides et sèches. Jusque dans leur vie sédentaire, ils ont le goût des ameublements de bateau à vapeur. Qu'on jette les yeux, à cet égard, sur la chambre à coucher, garnie d'armoires à portes pleines, exposée par la maison Waring et Gillow. Les membrures légères et les combinaisons de lattes des meubles japonais ont aussi, fréquemment, exercé de l'attraction sur eux. De la sorte, ils ont créé un mobilier très spécial, sans superfétation, sans artifice, dédaigneux de l'apparat et des aspects moelleux. Leur goût s'est répandu, en se modifiant plus ou moins sous des influences nationales, dans tous les États septentrionaux, en Danemark, en Suède, en Norvège, en Hollande. A Bruxelles, une manière nouvelle en est issue, fondée sur l'asymétrie des compositions, la rupture constante et systématique des lignes droites par des lignes courbes, l'allégement et la flexion des supports traités comme des tiges d'arbres. Le style d'ébénisterie irrégulière, dit *style moderne*, n'admet guère, en fait d'ornements, que des sortes de nodosités sculptées dans le bois, des tiges rubanées, ou ces motifs singuliers, enroulés et chevelus, communément appelés des « vermicelles ». Il s'est propagé chez nous par réaction contre les données classiques et nous en parlerons plus loin. L'influence en a, du reste, été ressentie, quoique avec moins de force, en Allemagne, en Autriche, où l'on avait, naguère, imaginé les meubles de fantaisie en bois courbé, en Hollande et même en Scandinavie. Toutefois, les Scandinaves, entraînés par un grand courant d'esthétique nationaliste, se préoccupent par dessus tout des rusticités populaires et primitives. En attestent les sièges, les crédences et les tables comme faites de main de charpentier qu'on remarque, çà et là, dans les galeries des Danois, des Suédois et des Norvégiens et, plus encore, les œuvres de menuiserie de l'atelier de Borgå, en Finlande, dessinées par M. Axen Gallen.

Dans l'empire germanique, la mode a, depuis trente ans, passé de l'imitation de la Renaissance au ressouvenir du baroque et de la rocaille. Le rêve [illegible] est maintenant, de l'autre côté du Rhin comme partout, mais il ne semble pas que le génie allemand ait encore trouvé sa voie. Tout en [illegible] « style moderne », on continue à composer et à exécuter de [illegible] ensembles, inspirés de tous les modèles de jadis. Carlsruhe



Porte de la salle des mariages à l'Hôtel de ville de Carlsruhe
d'après les dessins de M. Hermann Götz

[illegible] des meubles monumentaux, des boiseries imposantes illustrées de [illegible] de niches et de statues traditionnelles. Berlin nous offre un salon de musique tout en blanc et noir, ayant pour centre un piano à queue au [illegible] de blanc, aux panneaux d'ébène rehaussés de marqueterie. Révérence [illegible] d'un catafalque. Mais il est, fort heureusement, des tentatives moins prétentieuses et d'intérêt meilleur. Je mentionnerai, entre autres, [illegible] d'appartements aux meubles en bois d'une certaine [illegible] sans distinction et sans noblesse.

L'art autrichien ne renoncera pas volontiers à des allures ronflantes. L'intérieur du pavillon impérial de la rue des Nations ne l'affirme que trop. Tel ensemble de meubles envoyés de Salzbourg manque vraiment de nouveauté. Le salon d'un yacht, dessiné par l'architecte Olbrich, réalisé par M. Ludwig Schmitt, témoigne d'une grande bonne volonté au service d'un goût peu sûr. Tout le mobilier, en noyer sombre à rehauts d'argent, nous déroute de [illegible] aux contrastes de lignes rigides à plaisir et de lignes lourdement contournées, de naïvetés voulues et de recherches maniérées. Je ne puis me plaire davantage aux applications du bois courbé à la décoration des murs [illegible] par MM. Kohn. Ces rinceaux bizarres ne répondent à aucune nécessité, ne se recommandent d'aucune logique et d'aucune grâce.

Chez les Russes, l'incertitude se fait sentir. Tel fabricant s'adonne au style français du temps de Napoléon Ier ; tel autre fait amende honorable au génie byzantin ; tel autre se jette au genre purement populaire. Ce n'est là, au fond, que le point de départ d'un mouvement — le même mouvement constaté partout.

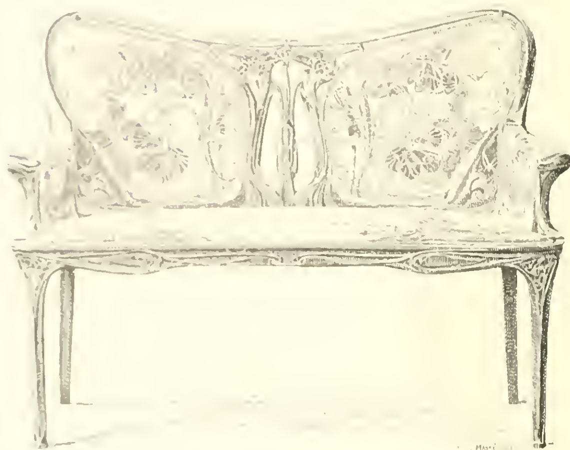
En dehors de l'Europe, deux pays de production sont à considérer : le Japon et les États-Unis. Nous avons déjà, à plusieurs reprises, fait la part des Japonais en nos recherches de renouvellement. Les maîtres du Nippon ne conçoivent pas une grande variété de meubles, mais ils excellent aux structures [illegible] et aux revêtements en vernis de laque. L'exposition de l'esplanade des Invalides nous montre un certain nombre de cabinets ou [illegible], plus ou moins complétés par des casiers ouverts, d'un arrangement [illegible] d'une décoration souvent exquise. On ne s'aperçoit que trop que les Européens, en se référant aux modèles japonais, en ont [illegible] et les subdivisions irrégulières, au détriment de l'aspect [illegible] principalement désirable, si ce n'est indispensable,



SALON D'UN YACHT, dessin de M. l'architecte Urban, exécution de M. Ludwig [illegible]

[illegible] de tradition occi-dentale.

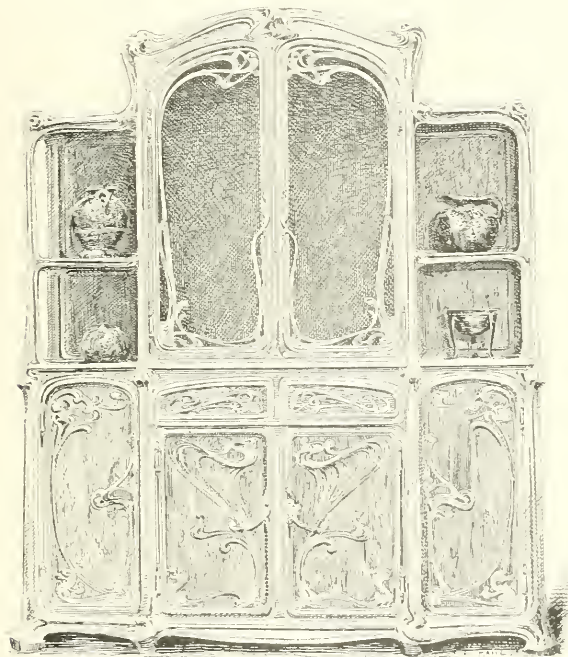
Quant aux artistes des États-Unis, ils s'apparentent, en l'ordre du mobilier, à ceux de l'Angleterre. Avec des aspirations à l'originalité et un esprit de [illegible] particularité des Anglo-Saxons d'Amérique [illegible] de devenir. Qu'on se rende compte de leur [illegible] de poussées d'efforts individuels, arri-



[illegible]

vant [illegible] par la force des destinées. Le peuple américain se compose de tous les éléments imaginables, mis en jeu par l'ambition de la fortune, [illegible] des groupements. Les petits-fils des trappeurs, des [illegible] des chasseurs de buffles, des aventuriers primitifs, s'entassent [illegible] de huit à vingt étages dont la section d'architecture nous [illegible] pareilles à des ruches vertigineuses, troublante [illegible] évolutions presque fantastiques ! Les ébénistes, [illegible] empruntent des principes de construction à la ferronnerie et à la [illegible]. Tel est le « nouveau style » en sa désinence d'outre-mer. [illegible] ce qu'il en adviendra.

II. — A la section française, où j'arrive, les envois se distribuent selon trois caractères : la stricte imitation des styles anciens; l'interprétation plus libre et la combinaison des formules accréditées; le dessein systématique de rompre avec le passé. Les pastiches et les demi pastiches s'offrent à nous, à



BUFFET DE SALLE A MANGER, [illegible] M. [illegible]

peu près aussi nombreux que jamais; les essais de « nouveau style » gagnent pourtant du terrain, et presque tout le monde s'en préoccupe. Il est clair qu'on veut marcher en avant. Reste à savoir si l'on est, dès maintenant, avancé au point que d'aucuns affirment. C'est quelque chose, assurément, de se détacher de l'esprit de copie et de se constituer en état de création; mais est-il parfaitement original de s'abandonner aux modèles anglo-belge-japonais?

[illegible] partie de l'Exposition se maintient aux formes et aux [illegible] M. Roy[illegible] est l'auteur d'un monumental cabinet sculpté, [illegible] d'encadrement du genre Renaissance — et son œuvre [illegible] la plupart des exposants s'imaginent renouveler [illegible] lui imposer des nouveautés de proportions ou [illegible] M. Maxime [illegible] subit l'obsession des bois dorés du [illegible] tables, guéridons, consoles, chaises, fauteuils et le [illegible] le cannelant, le repercant, l'enguirlandant. M. Cacant [illegible] Louis XVI proprement dit. D'autres ne jurent [illegible] de l'époque impériale. L'exécution est généralement [illegible] excellente ; une impression de déjà vu se dégage [illegible] d'habiles sculpteurs, des marqueteurs très adroits, des [illegible] experts, des laqueurs patients. Au fond, tout ce mobilier [illegible] luxe bourgeois et sans intérêt sérieux.

[illegible] plus résolus se mettent en devoir de tirer un développement [illegible] point de départ caractéristique. M. Boison, par exemple, [illegible] à manger d'un seul aspect, en acajou plein, décorée d'appli[illegible] découpé, à silhouettes végétales et librement affiliée au [illegible] Une chambre à coucher de M. Schmidt, que j'ai lieu de [illegible] M. Henri Fourdinois, se réclame de formes générales du [illegible] Louis XVI et se différencie par une multitude de recherches déli[illegible] arrondis en ailerons pour unir le panneau de bout aux bas [illegible] gracieux et pratique dont M. Pignot peut, si je [illegible] revendiquer la première initiative; emploi de bois de poirier [illegible] rouge jouant sur un fond jaune de bois de citron[illegible] en marqueterie, aux deux panneaux de tête et de bout repré[illegible] de rose ; choix de la rose et du pavot comme éléments déco[illegible] perfection absolue de la technique. Cette chambre, aux [illegible] unies, est, sans conteste, une des productions les [illegible] de la série. De M. Schmidt est encore une salle à manger [illegible] comme il est ordinaire, toutes les lignes droites se [illegible] où les intentions d'utilité se multi[illegible] à travers une brèche dans le « moder[illegible]

[illegible] les pièces isolées et même les instal-

BUFFET EN MARQUETERIE ([illegible] Major[illegible])

lations complètes au goût simplifié et compliqué des novateurs. Le chêne, le noyer, l'acajou, le pitchpin lui-même sont employés, sans parler de bois plus rares, tels que le courbaril. On veut, au fond, rester fidèle à l'effet ligneux et l'on n'a pas tort ; mais on se plaît à des formes peu franches, anguleuses, disséquées, contournées et agressives. J'ai regardé attentivement les installations diverses exposées par MM. Leglas, Noyon, Epeaux, Damon et Colin, etc., les tentatives plus décidées de M. Gaillard et de M. de Feure, au pavillon de l'Art nouveau de M. Bing, et les œuvres de MM. Plumet, Bigault, Selmersheim, Benouville, Guimard... Maint petit meuble est d'un joli caprice ; les grands meubles ont de bonnes parties ; mais qu'ils sont volontiers métalliques, arides et pesants jusque dans leur légèreté ! Le provocant et l'inachevé semblent s'y être unis. Est-il donc indispensable qu'un meuble de prix, pour être digne de nous, prenne un air si ambigu et si déplaisant ?

Il ne s'agit pas, bien entendu, de M. Émile Gallé, de Nancy, maître ébéniste aux heures que lui laisse son art admirable de verrier. Le propre de son talent est la richesse de la fantaisie poétique, entièrement suggérée par les formes de la nature et principalement les fleurs. Personne n'a plus demandé à la flore et plus obtenu d'elle par des appropriations décoratives d'une sincérité exquise et d'un charme subtil. Ses grands meubles sont souvent de construction pittoresque et irrégulière et faits pour être animés par la sculpture végétale et la marqueterie, et l'on sait combien sa marqueterie paysagiste, aux tons harmonieusement tendres, a fait école ! Ses menues productions telles que, tables à thé, guéridons, étagères, sont ravissantes. Des sièges de lui nous sourient. L'art de M. Émile Gallé a ceci pour soi qu'il s'appartient toujours et, le principe mis hors de cause, qu'il doit demeurer exceptionnel.

Un autre nancéien, M. Majorelle, se signale auprès du grand artiste que l'on vient de nommer, par ses constants efforts et sa passion d'individualité. Ces imaginatifs ébénistes confient au bois toutes sortes de rêves. Les meubles de M. Majorelle ont de grandes inégalités, du décousu en certaines conceptions, des contrastes de délicatesses et de raideurs. On sent que l'artiste désire, par-dessus tout, soutenir sa personnalité en dehors de M. Gallé, dont le souvenir le hante. Mais ses façons, très distinguées, à tout prendre, ne s'élèvent guère au-dessus d'une laborieuse fantaisie.

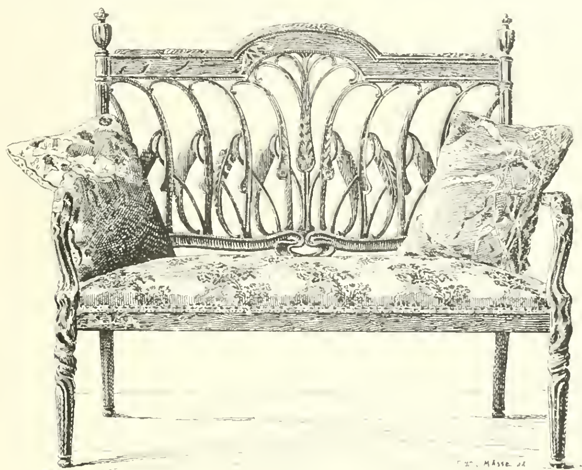
C'est là qu'en est finalement l'école française, incertaine du but, inquiète des moyens, poursuivant ses recherches sous l'œil des millionnaires indiffé-

[illegible] qui prisent fort les œuvres anciennes, vraies ou fausses, et sous [illegible] aspirant à une sorte de demi luxe. Les circonstances ne se prêtent guère, il faut en convenir, à un renouveau facile. Et, cependant, malgré tout, le désir des artistes ambitieux de renouveau se décèle chez nous plus [illegible], plus nettement que partout ailleurs.

III. — J'ai fait plus haut la remarque qu'un grand nombre d'œuvres exposées témoignent d'une ardente volonté de rompre avec les formes connues. La tendance en elle-même n'est pas mauvaise. Tout ce qui débride les initiatives et brise la routine peut aboutir à des résultats heureux, à la condition que l'on prenne l'exacte conscience des buts et des moyens, et qu'on apporte, en sa marche en avant, autre chose que des intentions de défi. Nous estimons très légitime de vouloir mettre les arts mobiliers, comme tous les autres, en intime accord avec nos mœurs, nos goûts et nos pensées. Mais encore convient-il de ne point faire du « modernisme » une simple manie et de ne pas rejeter systématiquement tout ce qu'ont fait nos pères, uniquement parce qu'ils l'ont fait. Il y a, par malheur, dans les idées actuelles, des malentendus puérils, sur lesquels il importe d'éveiller l'attention. Je ne sais ce que donnera le style dit « moderne ». Ce style très composite, où il entre du gothique et du japonais, du rustique et du supra-raffiné qui nous est venu de l'Angleterre en passant par la Belgique, prête à réfléchir. Il s'est déjà beaucoup modifié et assagi ; on ne voit pas, malgré tout, qu'il réponde à nos besoins, à notre tempérament social, et qu'il puisse même de longtemps être en état d'y répondre. Simplifié et compliqué tout ensemble, il se marque, contradictoirement, d'allégements et d'ajourements des structures et d'étranges lourdeurs, de fâcheuses raideurs, d'hostiles dissymétries, d'affectations de commodité et d'incommodités réelles. J'ignore si l'avenir, par une série de transformations, parviendra à lui assurer une physionomie française. Pour le quart d'heure, il reste importé, cosmopolite, mal adapté et, généralement, trop bizarre.

Toutefois un programme s'est formulé, depuis quelques années, dans l'esprit d'un groupe de jeunes architectes, et nous en devons tenir compte. Je le résumerai ainsi : « Concevoir des demeures privées aussi franchement que possible en utilisant toutes les places ; — en variant tous les dispositifs conformément [illegible] et aux exigences de la vie des habitants ; — en faisant concourir dans la plus large mesure les matériaux de fond à la décoration même ;

— en subordonnant rigoureusement toutes les formes secondaires aux principales ; — en ménageant, enfin, aux intérieurs des agréments multiples, traduits, au dehors, par des combinaisons pittoresques de lignes, de saillies, d'ouvertures. L'école en question se veut pratique, économe, amie des ressources locales à la portée de tous ceux qui font bâtir. Se réclamant à divers égards, des préceptes de Viollet-le-Duc, elle entend que l'architecte soit un maître



Canapé (par M. Gallé)

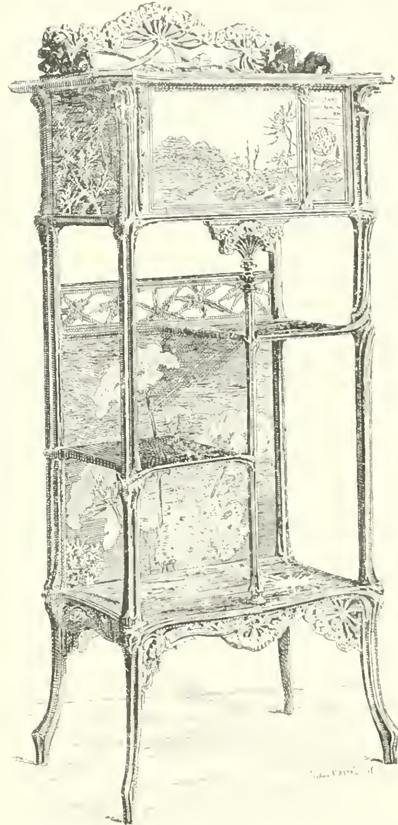
d'œuvre dans toute l'acception du terme, créant et réglant, sous sa responsabilité, construction, décoration et ameublement. A le bien prendre, rien de plus rationnel.

Lorsqu'on commande à un architecte un hôtel ou une maison, son rôle est, en fait, d'en édifier les parties vives et de les compléter par les ornementations architectoniques appropriées. S'il a le juste orgueil de vouloir faire œuvre entièrement une et personnelle, son honneur sera de rejeter les éléments décoratifs couramment préparés par l'industrie et de fournir lui-même aux ouvriers d'art des dessins et des maquettes. Quand le temps sera venu de procéder aux derniers aménagements de l'habitation, dès lors qu'il s'agit de faire œuvre d'artiste « entièrement une et personnelle », il est tout natu-

[illegible] compose à sa guise, au mieux de son architectonie, les boiseries comme les plafonds, les portes comme les fenêtres, les panneaux pleins comme les vitraux, les cheminées comme les balcons ouverts ou couverts. Et lui, pourquoi se désintéresserait-il de tout ce qui doit achever l'intérieur, de l'invention des étoffes, des papiers de tenture, des tapis et des meubles ? L'édifice qu'il aura terminé de la sorte sera la pleine manifestation de son principe organique appliqué sur tous les points.

Mais si dignes d'éloges que soient les constructeurs revendiquant avec décision les responsabilités du maître d'œuvre jusque dans l'extrême détail, et quelque avantage qu'on puisse espérer plus tard de leur initiative, je dois avouer que les ameublements issus de l'effort des novateurs offrent je ne sais quoi de guindé, trop svelte ou trop lourd, paradoxal, et — pour tout dire — suggérant l'idée d'un provisoire. Les auteurs se sont trop visiblement torturés pour être ingénieux. Ils ont cherché l'imprévu en de violents contrastes de lignes rompues, en des contradictions entre les lignes portantes et les lignes épisodiques et décorantes, en des divisions multipliées et déséquilibrées, en des obliquités arbitraires répondant à des rigidités excessives et coupées par des angles secs et zigzagants, ou des courbes lourdes ou brusques. On ne rencontre qu'armoires, bibliothèques et buffets qui s'opposent, se juxtaposent, s'entreposent, s'emmêlent, en des proportions et à des niveaux divers, portes pleines, niches ouvertes, étagères, plates-formes, tiroirs, ressauts, rentrants, à n'en pas finir. De grandes parties [illegible] en découpures, sans raison, sans beauté ; d'autres se massent jusqu'à être trapues. Les aspects, à force d'être décomposés, restent petits et grêles même en dépit de membrures épaisses. Sous prétexte de ne pas perdre d'espace, on met tout dans tout. Ne m'a-t-on pas montré dernièrement une cheminée flanquée d'un coffre fort à droite et d'un secrétaire-bureau à gauche faisant corps avec elle, et surmontée d'un véritable château de tablettes pour contenir des livres et des pièces de collection ? J'ai souvenir aussi d'un lit extraordinaire aux montants machinés pour laisser se rabattre une table et soutenir des casiers à loger des objets d'art... Est-ce donc l'idéal de tout resserrer chez soi comme dans le compartiment d'un sleeping-car ou le salon d'un paquebot ? Je trouve fort bon que l'on pense aux personnes à [illegible] ; mais encore ne devrait-on pas tirer de l'exiguïté de leurs logis des [illegible], applicables ou même obligatoires aux mieux partagées.

Un de mes amis, propriétaire d'une belle villa, eut l'idée, il y a deux ans, de confier son cabinet de travail à un architecte décorateur du « nouveau style ». La pièce était vaste, haute, régulière : l'artiste en a fait un lieu déconcertant. Les murs sont garnis de bibliothèques inégales, tantôt ouvertes, tantôt vitrées, tantôt fermées à plein, surélevées ici, basses ailleurs, rustiques en un point, tourmentées en un autre, avec des saillies et des renfoncements de tous côtés. Au centre, la table de travail s'établit en fer à cheval, échancrée au milieu, relevée des deux extrémités, projetant au dehors des pieds obliques et tordus comme des ceps de vigne. A l'un des angles s'érige une véritable tour vitrée, à étages irréguliers, destinée aux « documents précieux et œuvres rares ». Les arêtes sont toutes creusées ou hérissées de consoles pour supporter des statuettes et des vases de fleurs. Au sommet, s'arrondit une pendule sphérique. En avant de la cheminée assortie aux bibliothèques et couronnée d'un phare, de hauts sièges de bois aux dossiers raides constituent un hémicycle comme fortifié. Une épine formant cloison, à cinq pas de la porte, sert de paravent et de surface d'exposition pour des estampes. On se heurte à trois tables, une triangulaire, une carrée aux pieds obliques très ressortants, une à pans coupés chargée d'une épaisse potiche. Çà et là, des sièges énormes ou tout droits, ou recourbés et ren-



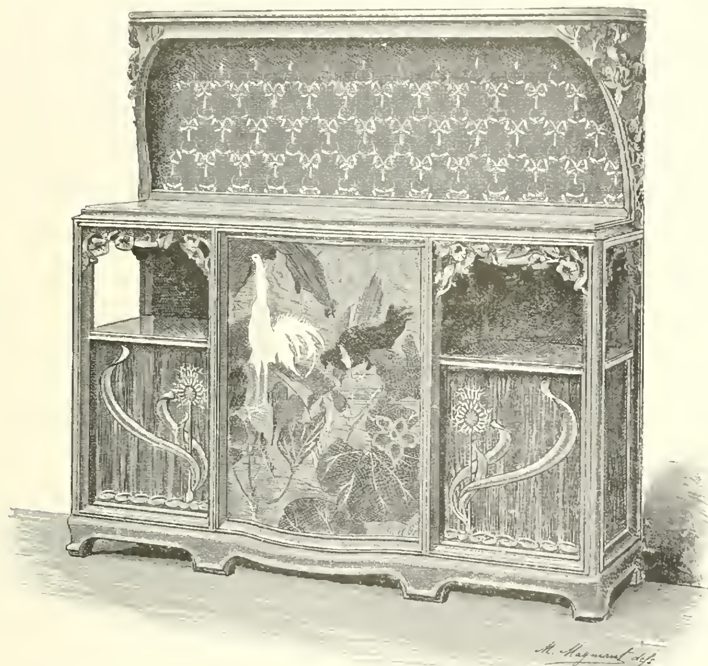
Étagère, par M. Gallé

[illegible] bois apparents et seulement quelques [illegible] ou fissures. Il y a, sans contredit, de jolis détails ; [illegible] se plaisent aux « à rebours ». Mon [illegible], très désenchanté. L'accoutumance a usé les [illegible]. Cet ameublement paradoxal, lourd et déchiqueté, incommode et [illegible] est seulement affirmée que le caprice individuel [illegible] à peu près rien changer. On se sent captif.

[illegible] inconvénients de cette façon d'esthétique, ima-[illegible] styles du passé, et qui deviendrait facilement [illegible] des enseignements. Or, deux observations sont à [illegible] concernant la structure du meuble, et la seconde [illegible] d'abord, que, dessinés ou non par des architectes, [illegible] modernistes » sont, en général, de l'architecture la plus suspecte. [illegible] intrinsèque de leurs lignes s'affranchit à plaisir, [illegible] des vraies lignes structurales et normales de l'appartement, quelquefois contrevenant de façon flagrante à leur économie et [illegible] que par des artifices. Je ne suppose pas que le [illegible] ne revendique avec tant d'énergie les droits et les devoirs [illegible] que pour se donner la joie d'exercer son art à contresens.

Nous [illegible], en second lieu, à l'ornementation. On a pu se rendre [illegible] style moderne » oscille entre le parti pris grêle et le goût [illegible]. Trouve-t-on un charme très vif à ces nodosités artificielles, à ces fissures, à ces motifs rudimentaires et frustes indiqués plus haut ? J'ai [illegible] propos de la bouche de jeunes architectes, une théorie [illegible] « L'enseignement ornemental actuel, m'ont-ils dit, se base tout [illegible] Mais la fleur et le feuillage qui conviennent admirablement [illegible] des étoffes, des papiers, des surfaces peintes, et, [illegible] à des ouvrages de ferronnerie, se prête bien moins [illegible] Ni une fleur ni une feuille ne suggèrent l'idée d'une table [illegible] Mieux vaut recourir pour le bois à un système de décor [illegible] que de s'attarder aux suggestions de la plante. » Un autre architecte [illegible] encore : « On a fait un tel abus des feuilles et des [illegible] dans l'ornementation du bois, mais dans les étoffes et les papiers [illegible], qu'il faut absolument réagir sur tous les [illegible]-nous d'étudier les tiges. »

Prenons-y garde : les notions s'égarent tout à fait. Connait-on, ici-bas, un élément décoratif plus divers et plus expressif que la fleur ? Elle est instructive, elle est surtout inspiratrice de thèmes ornementaux, à tous les degrés



Crédence, par M. Majorelle.

de sa croissance, en tous les états de son évolution. Nulle plante, il est vrai, ne peut fournir de type à ce qui s'appelle génériquement une construction statique ; mais, qu'a-t-on besoin de demander au végétal la forme d'une chaise ou d'une table ? Il ne s'agit que de lui emprunter des formes de détail et des épisodes de rehaussement, et c'est de quoi la nature n'est jamais à court.

L'ornemanisme le plus riche qui ait été — celui du moyen âge — n'est pas sorti d'une autre source. Nos pères du XIIe et du XIIIe siècle consultaient,

[illegible] obsessivement, au même titre que les fleurs les plus ornementales, les plus simples herbes, les bourgeons, les feuillages, les graines, les fruits. De la cosse du plantain ou de la feuille d'eau, que n'ont-ils pas tiré ? Les Japonais ont procédé presque identiquement pour aboutir à des résultats d'une tout autre originalité d'ailleurs différente. Osera-t-on placer en face des capricieuses et toujours organiques variations végétales des gothiques et des maîtres du Japon, les fameuses nodosités, les hasardeuses frisures, les [illegible] insignifiants et inertes motifs que nous savons ? Combien la comparaison serait dure ! Il dépend, au surplus, de nos artistes, d'être aussi féconds que leurs devanciers par le logique emploi de la flore. Loin d'être insatiables [illegible], nos ornemanistes les meilleurs se contiennent à un trop petit nombre de végétaux qu'on voit reparaître à satiété dans leurs compositions. La monotonie de leurs effets n'a pas d'autre cause.

Ainsi donc, d'une part, la question de l'ameublement nous conduit à demander aux « maîtres d'œuvre » de mieux définir leur tâche de constructeurs, en matière de création de meubles, et, de l'autre, elle nous révèle le pourquoi de tant de pauvretés et de bien des redites ornementales. En bon français, qu'il s'agisse du bois ou du fer, on ne fait pas de l'harmonie avec de l'incohérence ; on ne dégage pas une vie puissamment décorative de formules arbitraires et purement abstraites ; on n'invente pas un style à commandement, ni en un clin d'œil, en dehors de la logique structurale et des conditions de l'existence non paradoxalement, mais largement entendues. Ce qui est né de l'adaptation consciente des convenances humaines et des données naturelles reste seul significatif et d'une beauté vivace à travers toutes les évolutions diverses des techniques, au rebours des thèmes factices si tôt stérilisés et promptement et irrémédiablement ennuyeux.

L. DE FOURCAUD.

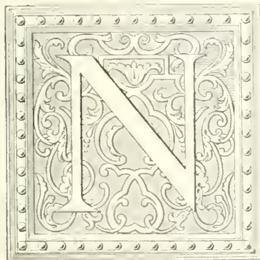


LA TERRE[1]

LES ARTS DU FEU

III

LA FAÏENCE



Nous n'avons pas à signaler ici des progrès semblables à ceux que nous a montrés l'industrie de la porcelaine et nous devons, à notre grand regret, constater surtout, que, à part deux ou trois exceptions, dans les sections étrangères, l'exposition de la faïence, en 1900, ressemble, sous bien des rapports, à celle de 1889; chez plusieurs fabricants même, il semble que ce soient les mêmes produits qui réapparaissent.

Cette sorte de stagnation est plus particulièrement sensible pour ce qui concerne la faïence à émail stannifère — la véritable faïence — qui a brillé autrefois d'un si vif éclat et enfanté tant de merveilles, et c'est avec peine que nous voyons nos modernes faïenciers, bien qu'en possession d'une technique très supérieure à celle de leurs devanciers, ne trouver rien de mieux à

[1] Troisième article. Voir la *Revue* des 10 août et 10 septembre 1900, t. VIII, p. 103 et 173.

[illegible] même de copier servilement les produits anciens, [illegible] un caractère, et l'on pourrait même dire, presque [illegible] seul point de vue de la fabrication, on doit considérer [illegible] ment remarquables des plats de plus de 1 mètre de [illegible] de 0 m. 80 de hauteur; mais, sous le rapport de l'art, [illegible] polychrome dans le style italo-nivernais — mais quel style! — ou, comme les faïences des *Custodes*, en blanc fixe sur fond bleu-persan, il est profondément regrettable que ces tours de force n'aient abouti comme résultat qu'à la production d'œuvres prétentieuses, sans grâce, sans dessin et même profondément ridicules, justement à cause de leurs dimensions exagérées. Il y a certainement mieux à faire et il est à souhaiter que nos fabricants de Nevers, de Desvres et autres, avec les ressources dont ils disposent, et dont les expositions, malgré l'importance qui leur a été donnée, ont passé absolument inaperçues ou dédaignées, mettent tous leurs efforts à rajeunir leur genre et à créer autre chose que du « vieux-neuf ».



Ce que nous disons pour la faïence française s'applique également à la faïence italienne et l'on comprend difficilement comment des manufactures importantes, qu'il est inutile de nommer, n'aient pu trouver autre chose à envoyer à l'Exposition de 1900 que des copies ou des imitations des anciennes faïences d'Urbino ou de Faënza, d'une facture sèche et sans harmonie, qui ne [illegible] connaisseur. On nous affirme que cela se vend cou[illegible] anglais et américains; c'est possible, mais il est permis [illegible] industrie qui occupe dans l'histoire de l'art une place [illegible] soit tombée à ce point de ne plus pouvoir vivre qu'en [illegible] œuvres des siècles passés.

[illegible] pas trop insister sur les autres produits de la faïence [illegible] les plus connus parmi nos céramistes actuels ne copient pas

leurs devanciers, ils se copient eux-mêmes, et qui a vu les expositions précédentes des Deck, des Boulenger, des Lachenal et autres, a vu l'exposition actuelle. C'est toujours la même perfection de fabrication, la même habileté dans l'exécution du décor, mais sans aucun effort vers une note nouvelle, une manifestation imprévue. Il nous sera permis, toutefois, à propos de l'exposition de M. Xavier Deck, le dévoué collaborateur et le continuateur des travaux de son regretté frère, d'exprimer la pénible impression qu'a causée généralement la décision prise par le jury — cependant si prodigue de hautes récompenses — de ne lui accorder qu'une simple médaille d'argent. Les deux frères Deck ont tenu une place si importante : l'industrie leur doit tant et de si grands progrès, et l'exposition actuelle est encore assez remarquable sous bien des rapports pour qu'il eût été équitable d'épargner à M. Xavier Deck, ce vétéran de la céramique, chevalier de la Légion d'honneur, l'injure de ne lui donner qu'une récompense réservée aux débutants.



Faïence « Jacoba » [illegible], fabrication de M. [illegible], à Delft.

Nous ferons cependant une exception pour un nouveau venu, M. Moreau-Nélaton, dont quelques poteries, exposées pour la première fois l'an dernier au Salon, avaient été déjà remarquées et nous regrettons que le « coin » qui lui a été donné cette année — au dernier moment, nous a-t-on affirmé, — ne lui ait pas permis de mettre son exposition plus en valeur. Il y a chez lui une recherche du dessin, une entente de l'harmonie des couleurs et une disposition du décor qui dénotent un artiste consciencieux et original ; il ne lui manque plus, pour prendre rang parmi nos meilleurs céramistes, que d'être un peu plus maître du métier proprement dit et des procédés de cuisson.

A l'étranger, c'est en Hollande, et, particulièrement à Delft, que nous retrouvons la faïence dans une des rares fabriques anciennes qui aient subsisté après la ruine de cette industrie autrefois si florissante, celle qui, fondée à la

[illegible] La Bouteille de porcelaine » (*De* [illegible]. Après avoir, vers 1800, pour empêcher la ruine totale de sa [illegible] du Staffordshire, des ouvriers qui y introduisirent [illegible] dans le « genre anglais », le propriétaire de



[illegible]



Terre vernissée à décor polychrome
(Fabrique de Rozenburg, Hollande).

[illegible] porcelaine » et, après lui, ses filles, purent subsister jusqu'[illegible] ingénieur, Joost Thooft, acheta la fabrique pour ten[illegible] l'industrie qui avait fait autrefois la richesse de la ville. [illegible] travaux M. Labouchere, grâce à l'intelligence artis[illegible] manufacture dont il est actuellement le seul propriétaire, est [illegible]

[illegible] de M. Labouchere comprend des produits de plu[illegible] sous l'influence des procédés importés par les [illegible] commencement du siècle, des faïences à pâte blanche et

à couverte transparente, peintes sur biscuit recouvert d'un engobe sur lequel l'artiste peut travailler avec la plus grande facilité et qui permet l'exécution de ces beaux paysages en camaïeu bleu ou sépia, de ces copies de tableaux, qui ont eu depuis une quinzaine d'années un si grand succès. C'est par ces procédés également que sont faits les panneaux décoratifs et ces belles pièces, ces « garnitures » qui rappellent, sans le copier, le vieux genre de Delft.

A côté de ces faïences, les anciens procédés de décoration sur émail stannifère, oubliés depuis près d'un siècle, ont pu revivre, grâce, ainsi que nous l'avons dit, aux efforts de Joost Thooft et de M. Labouchère, secondés par des artistes au talent original, qui ont su donner à leurs œuvres un caractère bien particulier et qui n'a rien de commun avec les produits de l'ancien Delft.



TERRE VERNISSÉE À DÉCOR POLYCHROME.
Fabrique de Rozenburg, Hollande.

Mais ce que nous tenons surtout à signaler dans cette exposition qui montre des efforts considérables auxquels on ne saurait trop applaudir, ce sont, d'une part, ce que l'on a appelé — probablement en souvenir de la tradition qui veut que ce soit une princesse de Bavière, prisonnière au château de Teylingen, qui ait importé en Hollande l'industrie de la céramique, — la faïence *Jacoba*, et, d'autre part, les panneaux décoratifs « à carreaux découpés suivant la forme du dessin ».

[illegible] une argile rougeâtre très fine et d'une [illegible] est tracé en creux, au trait, sur la pâte encore [illegible] en biscuit et décorée d'émaux et de couleurs [illegible] par une couleur brune assez foncée [illegible] parties colorées en opposition avec la terre mate produit des effets très particuliers qui, sur certaines pièces, sont malheureusement gâtés par l'application d'un lustre métallique enlevant à la terre sa franchise et sa pureté et auquel nous ne saurions trop conseiller de renoncer.



Quant aux panneaux en « carreaux découpés », ils consistent en une sorte de mosaïque composée de morceaux inégaux, ayant la forme et la grandeur des détails de la composition et que l'on réunit ensuite. Ce procédé, qui rappelle celui des anciens vitraux, supprime la régularité monotone des carreaux rectangulaires qui, le plus souvent, coupaient le dessin d'une façon peu heureuse. Les différents morceaux sont colorés entièrement dans la pâte, mais on peut, [illegible] de détails dessinés au trait ou peints à [illegible] Nous rencontrerons l'emploi d'un procédé [illegible] exposée à la section danoise.

[illegible] nous trouvons une autre faïence, d'un caractère [illegible] nouveau, dans l'exposition de la manufacture [illegible] dont nous avons, plus haut, signalé les porcelaines [illegible]

Créée en 1883 par un potier de Delft dont l'ambition se bornait à faire du « bleu de Delft », cette manufacture, sous l'influence d'un artiste au talent très individuel, Colenbrander, ne tarda pas à augmenter sa fabrication et produisit, mais sans beaucoup de succès, semble-t-il, des faïences d'un style bizarre et quelque peu « sauvage », devenues fort rares aujourd'hui, mais dont le musée de Sèvres possède plusieurs spécimens. En 1894, le directeur actuel, M. J. Juriaan Kok, chercha à relever cette manufacture en créant un genre nouveau, bien particulier, d'un aspect un peu sombre peut-être, mais qui ne manque pas de caractère. Nous ne ferons aux faïences de Rozenburg qu'un reproche qui tient à leur perfection même ; leur fabrication est merveilleuse, mais leur décoration manque un peu d'imprévu, de « liberté » dans la facture, et leur couverte, trop pure, trop lisse, leur donne souvent une apparence de bois verni.



FAÏENCE ÉMAILLÉE
de M. Hermann KOHLER à Nœtsveld (Danemark)

Une manufacture danoise, dissimulée dans les bas côtés des sections étrangères et à laquelle on n'a pas, de ce fait, accordé toute l'attention que, certes, elle mérite, celle de M. Hermann Köhler, de Nœtsveld, se fait remarquer par des faïences peut-être un peu tristes d'aspect, mais dont la plupart sont d'un beau caractère. Toute l'ornementation en relief de cette faïence est empruntée au règne animal et il y a là des arrangements nouveaux dont plusieurs sont des trouvailles qui dénotent un véritable talent. C'est dans cette exposition également que se trouve la frise que nous avons signalée plus haut, sorte de mosaïque, composée de morceaux colorés dans la pâte, découpés suivant les exigences du dessin et de la coloration, et incrustés sur un enduit blanc uni.

[illegible] d'oiseaux de proie poursuivant au-dessus des flots [illegible]. Il y a, croyons-nous, un excellent parti à tirer de ce [illegible] vue de la décoration et bien certainement, nos céramistes [illegible] ne manqueront pas de l'employer.

N[illegible] dans la section Austro-Hongroise, sur l'exposition de [illegible] Pecs, dont les faïences, d'une nature particulière, se rapprochent plutôt du grès, mais nous signalerons dès à présent, comme une manifestation pleine de promesses, les poteries vernissées, d'une belle ordonnance et d'une ornementation véritablement remarquable dans sa simplicité, exposées par l'École d'art décoratif de Prague. De création récente, l'atelier de céramique de cette école ne possède pas encore les fours nécessaires à la cuisson de ses produits et doit même les faire émailler au dehors, mais, à en juger par la perfection des spécimens exposés actuellement, il est certain qu'il deviendra prochainement un centre d'où sortiront des praticiens et des artistes remarquables.



En Angleterre, nous retrouvons dans l'importante maison Doulton et Cie — dont nous aurons également à signaler les grès vernis et émaillés — des faïences d'une note [illegible] d'attirer l'attention. Ce sont, pour la plupart, de petits [illegible] de formes, à décor plein polychrome de paysages avec [illegible] exécution très simple, un peu « flou » même, mais d'un [illegible] et doux que l'on rencontre rarement dans la céra[illegible]

[illegible] particulier, a été évidemment inspiré par les faïences de [illegible] Rookwood, près Cincinnati, dont la première apparition en [illegible] remarquée. Ayant modifié et étendu depuis cette [illegible] de décoration, les artistes de Rookwood ont envoyé à [illegible] des produits de genres et d'aspects variés, bien que pro-



LE VOLUBILIS
cornet de verre mosaïqué

LES CONSTELLATIONS
vase en cristal émeraude

CORNET
en pâtes de verres po[illegible]

cédant toujours du même principe de décoration sur engobe. On y retrouve le type primitif, celui de 1889, d'un ton chaud, généralement jaune, rouge ou brun, décoré de fleurs toujours délicates, mais plus librement exécutées ; elles n'ont plus la sécheresse d'autrefois et ne semblent plus, comme alors, avoir été ciselées au burin ; plus grassement modelées dans la pâte, quoique d'un dessin toujours très serré et très précis, elles sont plus franches et plus souples d'allure. Sur plusieurs de ces poteries la décoration s'est élevée plus haut que la peinture des fleurs et certains vases très remarqués nous montrent des reproductions de types d'indiens, peaux-rouges et autres, d'une coloration chaude et d'un beau caractère.

Dans un autre genre, mais toujours d'après le même principe, les fonds ont été modifiés ; généralement grises ou vert d'eau, d'un ton très doux et très fin, les faïences de cette catégorie sont décorées de fleurs légèrement stylisées, peintes avec des couleurs claires et harmonieuses, des roses délicats, des bleus et des violets tendres, des blancs et des roses crémeux d'un aspect savoureux qui rappellent certaines porcelaines de Copenhague, tout en conservant les qualités de la faïence.

Dans les autres sections étrangères, à part quelques belles faïences exposées par l'importante manufacture de Mettlach (Prusse Rhénane), dont la décoration se rapproche de celle de ses grès et sur lesquelles nous reviendrons en parlant de ces derniers, nous ne rencontrons rien de bien nouveau et qui mérite d'être signalé.

IV

LE GRÈS

La place nous manque pour étudier aussi complètement qu'elle mériterait de l'être la section des grès et nous devons, à notre grand regret, nous borner à ne citer que les noms des « vétérans » de cette belle industrie, les Delaherche, les Dammouse, les Dalpayrat et tant d'autres dont les produits, déjà connus, ont été, cette année, comme aux expositions précédentes, grandement appréciés et recherchés par les amateurs, pour arriver aux vitrines des « nouveaux venus » dont plusieurs nous ont apporté des notes intéressantes et imprévues sur lesquelles nous sommes heureux d'appeler l'attention.

[illegible] il nous sera permis de regretter ici la décision [illegible] qui a eu pour résultat, malgré des observations [illegible] justifiées, de faire exposer pêle-mêle et [illegible] de toutes sortes et souvent d'ordre très inférieur [illegible] desquels des œuvres absolument hors ligne [illegible] dans des voisinages déplorables.

[illegible] qui serait, cependant, très admissible — de vouloir créer dans une exposition générale de la céramique une sorte d'aristocratie d'art, il est regrettable que le comité de la classe 72 n'ait pas cru devoir admettre le principe d'une sélection dans laquelle eussent été compris les céramistes qui ne sont pas des fabricants dans la grande acception du mot et dont les produits, admis et récompensés aux Salons annuels, méritaient mieux que d'être confondus avec des briques réfractaires, des tuiles, et des « tuyaux de descente ».



Nous l'avons dit à plusieurs reprises, et nous ne saurions trop le répéter, puisque malheureusement des exemples navrants viennent souvent à l'appui de notre assertion, la pratique de la céramique d'art demande [illegible] une abnégation et un esprit de sacrifice que l'on ne [illegible] admirer, mais auxquels il faut aussi venir en aide, et nous [illegible] de créer une section à part, dans laquelle ces [illegible] et si méritants n'eussent pas eu à compter avec [illegible] d'emplacements coûteux et d'installations hors de proportions [illegible] ressources.

[illegible] des Arts décoratifs à l'esplanade des Invalides, [illegible] de goût sobre et distingué, montre ce qu'aurait pu être [illegible] d'art si injustement et si maladroitement sacrifiée. [illegible] a disposé là, dans les vitrines des deux [illegible] qu'elle a faites aux Salons de ces dernières [illegible] dire bien haut, les chefs-d'œuvre de nos modernes

artistes n'ont trouvé un cadre qui les mette autant en valeur, le grès particulièrement, cette incomparable matière que rien ne peut égaler, y brille dans toute la splendeur et la richesse de ses émaux, prouvant ainsi d'une façon victorieuse à quel degré de perfection a pu s'élever cette belle industrie pendant si longtemps dédaignée.

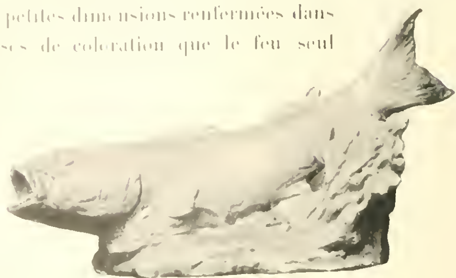
La troisième salle tout entière est réservée à M. Georges Hœntschel, l'ami dévoué du pauvre Carriès, si prématurément enlevé à l'art avant d'avoir pu réaliser sur le grès qu'il considérait comme la « matière supérieure », et que, dans son langage imagé, il appelait « le mâle de la porcelaine », toutes les applications qu'il avait rêvées. Passionné lui-même pour le grès, M. Hœntschel s'était rendu acquéreur et avait religieusement conservé, à Saint-Amand-en-Puysaye et à Montriveau, les ateliers et toute l'installation du maître si regretté ; puis, reprenant son œuvre quelques années plus tard, dans un autre ordre d'idées et sans se servir ni des modèles, ni des « formules » de Carriès, mais, cependant, avec l'aide des deux praticiens dévoués qu'il avait formés et associés à ses travaux, il arriva bientôt à produire des grès absolument remarquables, connus jusqu'à présent d'un petit cercle d'amis seulement et dans lesquels il se révèle à cette Exposition où il les soumet pour la première fois à l'appréciation du grand public, comme un céramiste hors ligne en même temps qu'un artiste de haute valeur.



Vase « Au serpent », grès de M. Hœntschel.

Nous laisserons de côté le grand panneau, ou revêtement de forme ogivale et la baignoire qui l'accompagne, œuvre considérable mais qui nous semble un peu « froide » pour une salle de bains et dans laquelle quelques parties, d'un ton trop foncé à côté d'autres plus claires — dissemblances

[illegible] la raison d'une pièce aussi importante — nuisent à l'harmonie générale, pour nous attacher seulement aux grands vases, et plus particulièrement aux pièces de petites dimensions renfermées dans les vitrines. Toutes les richesses de coloration que le feu seul peut donner se trouvent rassemblées dans ces grès d'une beauté [illegible] qui n'a rien emprunté, comme on l'a fait longtemps, à l'art japonais, et que peuvent rehausser encore, comme pour les rendre plus complets et plus séduisants, des bronzes patinés d'une rigueur de modelé et d'une souplesse de ciselure qui en font des œuvres de premier ordre. Les mêmes qualités, avec les colorations en moins, se retrouvent sur les grands vases aux reliefs discrets, modelés sans sécheresse et d'une conception bien particulière. Le vase *au serpent* notamment est une pièce remarquable et qui fait le plus grand honneur à l'art français.



Raie, grès émaillé, de M. Michel Cazin.

Parmi les nouveaux [illegible], nous trouvons encore dans la classe 72, M. Michel Cazin, que le jury a justement récompensé d'une médaille d'or. Comme son père que d'autres travaux ont forcé, à son grand regret, d'abandonner la céramique dans laquelle, à l'exposition de l'Union centrale, en 1883, il s'était révélé comme un maître de premier ordre et dont on peut voir au pavillon des Arts décoratifs dont nous avons parlé plus haut, et au musée du Luxembourg, les quelques œuvres trop rares dont il a consenti [illegible], M. Michel Cazin s'est épris à son tour de « l'art de terre » et [illegible] premiers débuts, a su se placer au premier rang de nos céra-



[illegible]



L'HISTOIRE DU FEU, bas-relief en pâte de verre par M. Henri

mistes. Chercheur passionné en même temps qu'artiste au talent souple et original, il est tout à la fois le chimiste, le praticien, le dessinateur de formes, le tourneur et le modeleur de la petite fabrique qu'il a installée à Equihen, dans le Pas-de-Calais, et dans laquelle il a construit lui-même des fours répondant aux différents besoins de sa fabrication. En étudiant avec attention les pièces si variées que renferme sa riche vitrine de l'esplanade des Invalides, on ne sait ce qu'il faut louer le plus chez lui, de l'artiste ou du céramiste qui a su analyser et mettre en œuvre les terres d'une nature toute particulière, souvent riches en kaolin et en feldspath, que lui fournit le voisinage de ses ateliers. Après des recherches laborieuses et des essais multiples, il est arrivé à revêtir ces terres d'émaux aux riches couleurs — notamment d'un cobalt dont l'application lui appartient bien en propre, et qui d'un ton doux et tranquille peut arriver au bleu le plus intense — aussi bien qu'à les recouvrir d'une simple patine « salée », d'un brun chaud et harmonieux qui laisse voir dans toute leur finesse les délicatesses du modelé. Son grand vase en grès entièrement tapissé de branchages de pins, celui en terre patinée, lié par des cordes qui l'enserrent et dont la forme, d'une rare pureté, rappelle les poteries phéniciennes du musée du Louvre, son « bar » d'une allure si souple et, pour ainsi dire, vivante, à l'émail teinté de bleu, ses petits vases au feuillage d'olivier coupé par des bandes obliques et tant d'autres pièces que nous ne pouvons mentionner ici, sont des œuvres tout à fait remarquables et pleines de promesses pour l'avenir.



GRÈS ÉMAILLÉ A DÉCORATION POLYCHROME
de MM. Do[illegible]s et Cie.

Nous citerons également, dans cette série des céramistes exposant pour la première fois, M. Jeanneney, connu depuis longtemps des amateurs par son incomparable collection de grès japonais et autres et, qui a puisé, dans l'étude des œuvres pour lesquelles il s'était passionné, le désir d'en fabriquer, lui aussi. On sent dans la plupart de ses pièces une influence orientale évidente à côté de recherches d'un art déjà plus personnel, mais son exposition, un

[illegible] dans les entourages dont nous avons parlé plus [illegible] et M. Jeanneney est certainement un véri- [illegible] le droit de compter.

[illegible] à dire sur l'importance que prend chaque jour [illegible] du grès dans la décoration architecturale, mais les limites qui [illegible] ne nous permettent que de citer les noms des Muller, des [illegible] qui, entre autres, ont exposé sous la [illegible] l'entrée du palais de droite, à l'esplanade des Invalides, un [illegible] de leur fabrique, debout, tout en grès émaillé, — [illegible] regret de ne pouvoir les étudier, les recherches [illegible] de la manufacture de Sèvres pour l'exécution de véritables [illegible] que la fontaine de M. Sandier, la cheminée du regretté Paul [illegible] porte de M. Riesler, etc., etc.

[illegible] l'industrie du grès d'art semble être en moins grande faveur [illegible] nous ne trouvons à signaler que le « pavillon » — construit [illegible] de la section anglaise — d'une fabrication remarquable, [illegible] un peu lourd d'aspect et un peu triste, dans lequel MM. Doulton et Cie ont [illegible] avec leurs porcelaines et leurs faïences, les grès émaillés ou salés qui [illegible] la grande réputation de leur maison. Ces grès sont, comme toujours, [illegible] merveilleuse, mais n'offrent rien de nouveau comme note [illegible] Il en est de même de ceux qu'ont envoyés MM. Villeroy et de Boch, [illegible] un peu froids, mais d'une perfection étonnante comme fabrication [illegible]

V

LE VERRE

[illegible] réservé à la verrerie d'art, nous rencontrons au premier [illegible] tous les deux savants praticiens autant qu'artistes au goût [illegible] qui chacun, dans des manifestations différentes, [illegible] d'une technique qui avait été pratiquée avant [illegible] et pour ainsi dire nouveau, Henri Cros et Émile Gallé.

Il [illegible] qui a été dit si souvent sur ces deux maîtres, d'un [illegible] qu'il n'y avait plus de formules laudatives à employer en

parlant de leurs œuvres, mais tous les deux sont des chercheurs infatigables et des penseurs, voyant toujours au delà de ce qu'ils ont produit antérieurement, et chacune des expositions auxquelles ils prennent part nous réserve des surprises.

Cette année, M. Émile Gallé nous arrive avec une application nouvelle. A côté de ses admirables verres à plusieurs couches qui ont commencé à établir sa réputation, ses cristaux martelés et ciselés, parmi lesquels nous citerons particulièrement les *Constellations*, en cristal émeraude ciselé sur un texte de Victor Hugo : « Les *Globes*, fruits vermeils des divines ramées »; les *Larves*, cornet en cristal ambre brun, sculpté sur inclusions; la belle bouteille en cristal améthyste, *Fruit défendu*, marquetée et ciselée, et tant d'autres dont nous regrettons de ne pouvoir parler, il nous montre ce que l'on pourrait appeler des « verres mosaïqués » dont un surtout, *Volubilis*, est une véritable merveille — le mot n'est pas exagéré — de couleur et de goût. M. Émile Gallé a joint à son importante exposition toute une série d'études de fleurs modelées en cire qui prouvent quelle grande conscience et quel soin cet excellent artiste apporte à l'exécution de ses œuvres.



VASE DÉCORÉ DANS LA MASSE par M. REYEN.

Dans une vitrine à côté de l'exposition de M. Gallé, nous signalerons les beaux verres, également à plusieurs couches, de M. Reyen, un amoureux de la fleur, lui aussi, en même temps qu'un praticien de grand talent et d'une rare habileté, et un coloriste délicat. Ce que l'on ne saurait trop louer surtout chez M. Reyen, c'est la souplesse, et l'on pourrait dire la grâce avec lesquelles ces fleurs sont dessinées et ciselées, ce sont aussi ses applications variées de la matière.

Plus sévères d'aspect, mais également très remarquables sont les verres du même genre exposés par M. Léveillé qui a continué la technique de son prédécesseur et ami, M. Rousseau. Nous ajouterons que quelques cristalleries, entre autres, celle de MM. Landier, au Bas-Meudon, pratiquent également cette belle industrie des verres gravés sur plusieurs couches, mais nous devons nous borner à les signaler sans pouvoir leur consacrer l'attention qu'elles méritent.

[illegible] consacrer un article spécial aux remarquables travaux [illegible] que ses études sur les arts de l'antiquité, après l'avoir [illegible] les procédés de la sculpture polychrome sur la cire, [illegible] et vernissée, le marbre et autres matières, ont amené également par l'examen approfondi de plusieurs pièces que possède le Louvre, — particulièrement des deux médaillons *Silène et Faune* de la collection Campana, et des *Taureaux à têtes de béliers* du Musée Égyptien, — ainsi que la lecture raisonnée du chapitre de Pline sur les différentes manières de travailler le verre, la « nobilis liquor », à poursuivre des recherches longues et difficiles sur l'emploi du verre pilé, fondu de nouveau et recevant dans la masse des colorations naturelles distribuées non par le hasard, mais par une volonté d'art évidente.



[illegible]

C'est au Salon de 1883 que cet artiste si convaincu et si passionné montra pour la première fois le résultat de ses travaux avec un « médaillon » qui, presque d'années en années, fut suivi d'œuvres plus importantes — entre autres la *Circé* du Musée de Sèvres — pour arriver enfin à cette magnifique fontaine, *l'Histoire de l'eau* qui décore l'entrée du musée du Luxembourg. Cette année, il expose dans une des salles de la [illegible] de Sèvres le bas-relief, *l'Histoire du feu*, et jamais son talent, [illegible] et si plein de poésie, ne s'est élevé plus haut.

[illegible] nous appellerons également l'attention sur les « gobelets » [illegible] exposés par M. Albert Dammouse dans la classe 72, en [illegible] ses grès si magistralement décorés. Outre leur valeur artis[illegible] ces petits objets se font remarquer par une délicatesse et [illegible] colorations véritablement exquises, que le procédé de M. Dammouse [illegible] donner, et qui justifient le grand succès avec lequel [illegible] accueillis.

Édouard GARNIER.

LES TISSUS D'ART[1]

III

DENTELLES

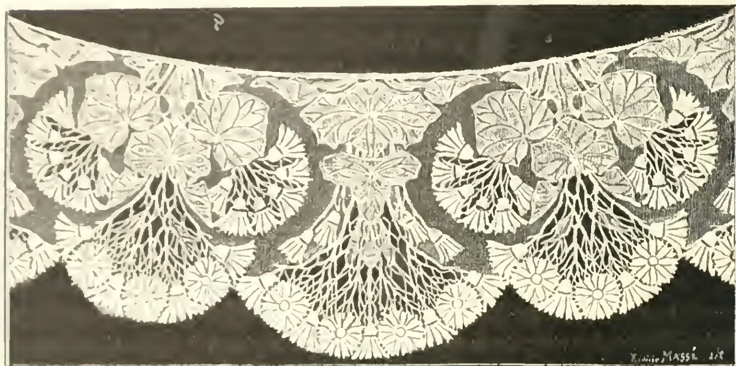


Comme la broderie dont elle dérive, la dentelle qui comporte un décor à la fois si ferme et si délicat et qui doit une bonne part de sa valeur au sentiment de l'aiguille mue par les doigts de l'ouvrière, spécialement la dentelle au point, qui semblait seule digne de paraître à la Cour, peut être considérée comme tissu d'art. La reine du point, l'Alençon, qui figure à l'Exposition en pièce principale sous la forme d'une robe à rinceaux Louis XVI évaluée quarante-cinq mille francs, est, de toutes les dentelles à l'aiguille, la plus soignée de travail et la moins dégénérée ; mais si, comme on l'affirme, par suite de la disparition des beaux fils de lin, les points à l'aiguille se fabriquent actuellement avec du fil de coton, ce serait peut-être à cette cause qu'il faudrait attribuer l'effet trop doux , le manque de belle résistance à l'œil, le flou décevant qu'on reproche à la robe Louis XVI et généralement à toute la production dentellière. On dit encore que les fatalités de la concurrence, l'abaissement du sens d'appréciation chez le public qui se satisfait d'à peu près payés meilleur marché, contribuent à la déchéance et que, sous ces influences, la main-d'œuvre a pris insensiblement des habitudes de production plus hâtive et de perfection moindre. Dès lors ce ne serait pas seulement, comme pour les tapisseries, aux créateurs de modèles, ce serait à la structure même de son tissu que la dentelle devrait son déclin. On ne retrouverait plus en France, encore moins dans les Flandres où se fabrique le point d'Angleterre, cette conscience technique, cette merveilleuse magie du fil au bout des doigts, qui fit naître, au siècle des grands styles, l'admirable

[1] Troisième article. Voir la *Revue* des 10 octobre et 10 novembre 1900, t. VIII, p. 237 et 335.

[illegible] des incomparables points de Venise avec les incomparables points de [illegible].

[illegible] qui vit de son passé bien jeune encore relativement au passé des autres arts textiles, subit presque complètement l'ascendant de ses vieux modèles. Les dessinateurs s'en éloignent peu pour leurs créations nouvelles et [illegible] fabricants les recopient tout simplement. Ce sont des imitations de ce genre que font repasser sous nos yeux les principales vitrines, celles de



[illegible] par M[illegible] F. H[illegible] d'après le dessin du professeur J. Hrdlicka

[illegible] et de Georges Martin en France, de Minne Dansaert et de Gillemon [illegible] en Belgique, de Jesurum en Italie pour les dentelles volantes, de [illegible] et de Warée en France pour les dentelles d'ameublement. De tels pastiches, quel que soit leur mérite très réel, se présentent sous un aspect trop connu pour qu'ils aient sujet d'arrêter notre attention. Quant aux tentatives modernistes, elles sont rares. Et cependant, comme les bijoux dont elle se rapproche par son apparence de fine ciselure à l'aiguille, la dentelle semble [illegible] à sympathiser avec le style précieux et tarabiscoté, mieux que ne [illegible] et les sujets à grand développement ornemental et, lorsque les [illegible] sont heureuses, elles causent une certaine sensation de surprise [illegible]. On peut citer dans ce sens les spécimens exposés par [illegible] décoratifs de Vienne, aux Invalides, dans la même salle où [illegible] les panneaux en intéressantes applications de draps. Les

plus beaux de ces spécimens sont des cols dessinés soit par le professeur Johann Herdlicka, soit par sa femme Mathilde Herdlicka, qui ne dessine pas seulement des modèles, mais les exécute avec un égal talent au point à l'aiguille. D'autres ouvrages, cols, mouchoirs, éventails, volants, exécutés ou composés par Franziska Hofmanninger, par Antoine Unger, par Marie Schram,



ÉVENTAIL EN DENTELLE, exécuté par Mlle Hofmanninger d'après le dessin de M. J. Herdlicka

s'inspirent du même esprit décoratif et contribuent à rendre plus sensible le mouvement moderniste de l'école dentellière de Vienne[1].

Aussi bien que les points à l'aiguille, les dentelles aux fuseaux sont en décadence. Seule la dentelle noire dite de Chantilly, qui se fabrique de Caen à Bayeux, a pris un essor d'art très supérieur à son passé d'ailleurs assez vulgaire. Alors que la Valenciennes, exilée dans les Flandres, a perdu de sa valeur ancienne, le Chantilly normand, par ses dégradés d'ombre et ses douceurs transparentes, a conquis une des premières places parmi les dentelles aux fuseaux que les imitations mécaniques menacent malheureusement.

Ces imitations sont d'autant plus redoutables que le perfectionnement

[1] D'autres pays, la Russie par exemple, ont des écoles de broderies et de dentelles florissantes. L'école d'apprentissage de la princesse Lvova, du gouvernement de Moscou, celle de Mme Narychkina, du gouvernement de Tambow, l'atelier de Mme Tschokoloff, du gouvernement de Voronege, exposent de nombreux produits de leur fabrication dans le pavillon de l'art paysan russe au Trocadéro; mais, à côté de dentelles nationales, ils nous font revoir les types de toutes les origines connues et c'est surtout pour leurs efforts qu'ils sont dignes d'attention.

[illegible] rapproche davantage des modèles et satisfait les [illegible] offrent un étonnant résultat de trompe-l'œil et [illegible] la clientèle ordinaire, certaine robe en faux Chantilly, [illegible] du Nord, fasse à distance le même effet qu'une robe en [illegible] sur les larges coussins des ouvrières bayeusaines. Mais, qu'il s'agisse des [illegible] j'ai signalé les meilleurs spécimens de production par la machine, qu'il s'agisse des broderies pour la fabrication desquelles de nouveaux métiers ont fait leur apparition, ou des dentelles aux [illegible] industriellement avec une approximation suffisante. [illegible] ne saurait être pris en sérieuse considération au cours d'une étude d'art. D'après ce principe et malgré leur importance, je [illegible] qu'une mention finale aux tissus de soie.

TISSUS DE SOIE

[illegible], comme en toute manifestation du travail humain, il n'y a [illegible] vraiment artistiques que les œuvres à la main, et, malgré la beauté des [illegible] de Kioto, des tissus-Jacquard de Lyon, Turin, Adlisweil [illegible] en Suisse, malgré la richesse et le jeu métallique des draps d'or [illegible] ni les uns ni les autres ne relèvent de notre examen. D'ailleurs, à part [illegible] par le truquage des soies et des teintures, à part le prix de [illegible] ce qu'ils étaient aux époques passées, ils le sont encore. Le métier Jacquard eut le rare avantage d'être presque parfait dès ses débuts [illegible] que des améliorations de détail : depuis cent ans, il fait [illegible] auquel le destinait son inventeur, et voilà pourquoi la [illegible] pas de changement.

[illegible] que, débarrassés du souci technique, les fabricants se [illegible] succès à des rénovations ornementales ; mais, notre [illegible] de style dont ils puissent s'accommoder, ils se sont [illegible] les vieux styles. Pour les étoffes d'appartement, [illegible] la partie rétrospective de la section et les vitrines des [illegible] Arthur Martin, Bouvard et Burel, Chatel et Tassi-[illegible] on ne croit pas changer de temps : on revoit, répétés [illegible] intentionnellement vieillis et pour ainsi dire traits



COL EN DENTELLE, exécuté par Mme Math. H[illegible], d'après les dessins de M. J. H[illegible].

pour traits, les lampas, les damas, brocarts et brocatelles dont étaient tendus les salons ou les chambres à coucher de nos arrière grand'mères. En attendant des créations nouvelles, dont M. Henry nous montre un modèle auquel la Chambre de commerce de Lyon a décerné le premier prix du concours de 1899, en attendant aussi le triomphe du modernisme dont MM. Chavent père et fils produisent deux essais dessinés par l'École des Beaux-Arts de Lyon, peut-être était-ce en effet plus sage de s'en tenir aux anciens motifs consacrés par le goût de cinq ou six générations. Grâce à ce respect pour le beau d'autrefois, à défaut du beau d'aujourd'hui, la ville de Lyon, à laquelle les étrangers disputent dans la fabrication de l'uni le premier rang, garde ce rang pour les tissus d'ameublement ; elle le garde également dans la fantaisie pour dames, bien que ses plus saillantes nouveautés soient des étoffes à grands bouquets de roses, d'iris, de glaïeuls, dont un seul occuperait le pan d'une jupe, dont quelques pétales couvriraient un corsage, et qui, par opposition avec la taille des dames, feraient paraître toutes mignonnettes celles qui s'en pareraient. C'est, à l'égal des rubans démesurément larges qui garnissent les vitrines de Saint-Étienne, du tire-l'œil d'exposition.

De fait les tissus de soie, qui se recopient sans progrès, ont le sort commun à tous les tissus d'art. D'accord avec les observateurs consciencieux et malgré ce qu'en peuvent écrire des critiques plus lettrés qu'experts, nous avons dû reconnaître que les tapis et les tapisseries qui veulent s'affranchir des anciens styles ne se sont encore manifestés que par une médiocrité notoire ou par une impuissance désespérante. Le même esprit de décadence nous est apparu pour les broderies. Quant aux dentelles, faute de lin, dit-on, faute de dessinateurs inventifs et peut-être même d'excellentes ouvrières, elles sont tout aussi déchues de leur vieille splendeur. En même temps qu'elle a mis en évidence le prodigieux essor des arts mécaniques, l'Exposition, qui clôt le XIXe siècle, n'a révélé pour les arts d'imagination que l'indigence créatrice. S'élevant d'un côté, l'intelligence humaine s'abaisse de l'autre et semble ainsi prouver qu'elle ne saurait se maintenir à tous les sommets, briller de tous les éclats à la fois. Retenue dans les voies positives, sa pensée déserte les sphères de l'idéal et ne sait plus s'abstraire vers la recherche du Beau supérieur. Les tissus d'art eux-mêmes témoignent de ce renoncement.

FERNAND CALMETTES



ARTISTES CONTEMPORAINS

ALEXANDRE LUNOIS



QUAND il m'introduisit, il y a trois mois à peine, en son atelier de la rue des Saints-Pères, Alexandre Lunois touchait barre à Paris, après quelques semaines de séjour en Espagne. Le temps de parachever des travaux en cours, et déjà, au moment où paraîtront ces lignes, il aura repris le chemin du Sud et s'enfoncera dans le désert algérien.

« Il y a, dans ce pays, quelque chose d'incom[illegible] », écrivait Eugène Fromentin, quand, pour fuir [illegible] les ciels ternes, il se réfugiait, lui aussi, « au pays [illegible] ». Lunois ne pense pas autrement : il est de ces parisiens [illegible] à toutes les étapes de notre peinture contem[illegible] Decamps jusqu'à M. Benjamin Constant, en passant par

Guillaumet — qui désertèrent de bonne heure leur ville, pour la double joie de voir « le ciel sans nuages au-dessus du désert sans ombre ».



Étude de paysan ([illegible])

Ceux-là y couraient, avides de visions neuves et de sujets vierges : Lunois a d'autres excellentes raisons pour justifier son orientalisme fervent : il n'oublie point le premier pèlerinage qu'il fit naguère en ces merveilleuses régions, ni les enseignements qu'il y puisa ; il sait trop ce qu'il doit à ces ciels de

[illegible] demeurer fidèle, puisque — comme on va tenter de le [illegible] qu'il apprit à pénétrer le mystère des harmonies, à doser [illegible] en un mot à devenir coloriste.

[illegible] qu'il [illegible] l'avait appris ailleurs. Aussi est-il un autre [illegible] captieux que l'Espagne, pourtant ! combien moins



[illegible]

[illegible] auquel il garde une infinie reconnaissance ; c'est la [illegible] la Hollande jolie, témoin de ses premiers efforts personnels et de [illegible] d'originalité.

[illegible] au Sahara, en s'arrêtant un peu à Paris et beaucoup [illegible] toute l'histoire de ce parisien, formé à l'étranger, et de [illegible] que conter les voyages. .

[illegible] date de 1888 : il venait d'obtenir une bourse au [illegible] et momentanément affranchi des soucis du lende-



A. Lunois. — Dernières prières à la fosse commune, lithographie originale

main, après tant d'acharné travail, ce lui fut un incomparable bonheur de pouvoir ouvrir les yeux sur la vie pour la seule satisfaction de la contempler.

De cet indépendant, en effet, les débuts n'avaient pas été faciles. Très jeune, on lui avait fait tâter de l'enseignement « sérieux », mais son séjour à l'École des Beaux-Arts, pour extrêmement court qu'il ait été, ne lui en a



LES DISCIPLES D'EMMAÜS. (Lithographie originale, [illegible])

pas moins laissé de fort déplaisants souvenirs, et ce contact — le seul qu'il ait jamais eu — avec l'art officiel, suffit, dans la suite, à le sauvegarder de bien des erreurs.

Quelque temps auparavant, il était entré en apprentissage chez Achille Sirouy — et « apprentissage » n'est pas ici un vain mot, puisque son maître, un des plus habiles parmi nos lithographes de reproduction, se mit consciencieusement en devoir de l'initier à toutes les finesses de son « métier ». Tout alla bien pendant quelques mois, puis, pour des raisons d'ordre intérieur et

[illegible] d'art tiennent en vérité fort peu de place, on l'en-[illegible] avec les maîtres [illegible].

[illegible] deux fois et bientôt le musée n'eut pas d'hôte [illegible] venait travailler d'après les antiques, et copier les [illegible] Tels étaient ses professeurs : quant à ses [illegible] moyen de fréquenter les académies, c'était seule-[illegible] à la campagne, l'été, qu'il trouvait chez les paysans des « sujets » bénévoles et pouvait se livrer à l'étude d'après nature.



Pour peu que l'on soit doué et que l'on persévère, on marche vite avec une semblable méthode. Le jeune artiste ne demandait qu'à marcher, et pour cela, n'attendait qu'un encouragement : il lui vint bientôt, de deux côtés à la fois. Les peintres Ulysse Butin et Léon Lhermitte le prirent en affection, le conseillèrent et lui montrèrent la voie; il « donna » aussitôt dans l'honnête lithographie de repro-[illegible] longtemps à s'y placer en bon rang.

[illegible], ce sont ses deux maîtres qu'il commence par inter-[illegible] 1882, quand nous voyons son nom figurer pour la première fois [illegible] il précède *La pêche aux anguilles*, d'après Butin, et [illegible] d'après Lhermitte. Une eau-forte timide, également d'après [illegible] série, qui lui vaut, pour ses débuts, une mention hono-[illegible] dix-neuf ans.

[illegible], médaille de troisième classe, pour *La paye des moisson-*[illegible] d'après Lhermitte, et le *Nocturne*, d'après Cazin, qui ne perd rien de sa [illegible] émotion à passer par la pierre. Mentionnons encore, [illegible] quatre lithographies d'après Butin, *La salle Graffard*, d'après [illegible] d'après Lhermitte, et arrivons tout de suite à la date fatidique [illegible] événements : 1888.

[illegible] l'on trouve cette énumération par trop monotone en sa



I. — FAUCHEUR, lithog [illegible]



A. [illegible] — AU MUR DES FÉDÉRÉS, état d'une lithographie originale inédite.

minutie, nous répondrons que tant de précision ne nous paraît pas inutile pour bien marquer la première manière d'un artiste qui devait, par la suite, se dégager si complètement des influences, après avoir, pour ainsi dire,



FILEUSE ARABE, lithographie originale (18[illegible])

recherché leur joug, au début : car, qu'est-ce que copier, sinon s'assimiler une influence ? Et qu'est-ce qu'un lithographe de reproduction, sinon une manière de copiste qui ne se hausse à l'art qu'à force de métier ?

Il est juste d'ajouter qu'à l'époque où Lunois ébauchait ses premières reproductions, la lithographie originale commençait seulement à sortir de sa

[illegible] vit s'arrêter court l'admirable mouvement lithographique [illegible] l'âge des Daumier, des Gavarni et des Raffet [illegible] par contre, à l'épanouissement de la lithographie [illegible] Mouilleron, Sudre, Soulange-Teissier, Sirouy, etc.

[illegible] toutes ces copies et lui rendre son originalité [illegible] n'avaient pas manqué, pourtant. Bracquemond, Manet, [illegible] Fantin-Latour tentèrent une première fois l'assaut, aux [illegible] de 1862 : ils échouèrent. Mais, seize ans plus tard, quand Fantin [illegible] un vaillant petit groupe y monta à ses côtés, groupe [illegible] son tempérament personnel et brûlant d'initiative, ne [illegible] de se joindre.

[illegible] il y avait beau temps qu'il se livrait en cachette à la joie de [illegible] de la pointe de son crayon, les caprices d'une imagination [illegible] essais, il les dissimulait jalousement, et le seul qui nous [illegible] *[illegible] d'Emmaüs*, ne vit le jour qu'après de longs mois de stage dans les cartons. Par le fait, si nous nous en tenons à la date [illegible] 1888 et si nous négligeons un premier jalon posé en 1886 (petit [illegible] la formule), c'est *L[illegible]* qui représente la première [illegible] lithographie originale d'Alexandre Lunois.

Originale ? — Oh ! timidement. Ce paysan, robuste et bien campé au milieu [illegible] peut être pas assez de discrétion à nous rappeler que l'auteur [illegible] de traduire Lhermitte et qu'il s'est, à son insu, comme [illegible] de sa manière. Au demeurant, c'était un effort, et cet effort eut des [illegible] imprévues. Une floraison devait s'ensuivre.

Ayant obtenu, comme j'ai dit, une bourse de voyage, il partit dès le mois de septembre. Il traversa la Belgique, curieux, et pénétra en Hollande, [illegible] Verlaine, il franchit...

> [illegible] les terres vertes
> [illegible] régulière, et qu'un moulin à vent
> [illegible] chaque bout des champs, puis l'en avant
> [illegible] des écluses grand ouvertes... »

Ma[illegible] point les paysages qui le retinrent, lui dont le crayon [illegible] et de [illegible] ; il se borna à l'horizon plus intime

des intérieurs et s'y attarda avec ravissement. Dans ces cadres proprets, luisants et frais, il oublia ses essais timides d'autrefois : il fut gagné par le simple décor de ces maisonnettes tranquilles, par le sourire des fées blondes et roses qui président aux destinées de ces royaumes du bien être. Rapidement, les croquis s'amoncelèrent, les études peintes furent enlevées par cen-



LE BALLET, lithographie [illegible] en couleurs [illegible]

taines, enfin une quinzaine de tableaux achevés complétèrent le bagage de documents avec lequel il rentra en France, au commencement de 1889, déjà mûr pour une belle suite d'œuvres.

A peine allait-il se mettre au travail, qu'un sien ami, chargé d'une mission topographique, l'emmena dans le Sud-Algérien. Là, nouvel éveil, nouvelle orientation, nouvelle éclosion, maturité complète.

Sans doute, pendant son séjour en Hollande, il avait déjà marqué un point dans sa lutte contre le « vieux jeu » ; il avait pris pied, pour ainsi parler, et fixé sa place future dans la restauration de la lithographie origi-

[illegible] M. L[illegible]dite, ici-même, retraçait naguère l'histoire[1]. En [illegible], de Chéret, de Dillon, de Steinlen et de Willette, [illegible] Lunois, — un professionnel aussi, jeune alors, mais de [illegible] par le spectacle attachant des choses de la vie, qui voit [illegible] la pierre à fixer et à multiplier ses sensations[2] ». [illegible] de l'avenir, mais, pour l'instant, il est une partie [illegible] au moins prématurée.

[illegible] Est-il bien exact d'affirmer qu'il voyait déjà [illegible] n'est-ce pas là, au contraire, la qualité qui lui faisait alors le plus [illegible] ? Lui qui raisonne son art avec tant de pénétration et [illegible] une si aimable simplicité l'histoire de ses progrès, [illegible] époque, il voyait surtout « en lithographe ».

L[illegible] vaut bien un mot d'explication : il se rattache d'assez près aux [illegible] de Bracquemond sur la lithographie, quand il montre « le [illegible] fondant et facile » de ce procédé, poussant le traducteur « à vou[illegible], tout exprimer, jusqu'à la plus légère variation des nuances[3] ».

Des nuances, comment le lithographe en rendra-t-il la diversité ? Par des [illegible] de noirs. Or, supposons qu'il se trouve en présence d'un objet [illegible] sur un fond jaune, il perçoit nettement les couleurs réelles [illegible] et du fond, mais, après avoir vu ce jaune et ce rouge, il se pose [illegible] la question : « Par quelles valeurs, dans un travail en noir, [illegible] de rendre ces deux couleurs ? » L'habitude aidant, le spectacle [illegible] ne cesse de lui être indifférent que s'il s'agit d'une traduction [illegible] n'est nuancé qu'en vue de cette transcription future. [illegible] ses études en couleur aux éléments d'une lithographie [illegible] à ses conditions.

[illegible] la situation de Lunois à son retour de Hollande, et c'est à [illegible] de se débarrasser d'une obsession aussi tenace ; son voyage [illegible] le terme d'une « manière noire » qui n'était pas sans le [illegible] contraindre ; c'est là vraiment que, suivant sa propre [illegible] lavé l'œil ! »

1. [illegible] Voir la *Revue* de décembre 1899, t. VI, p. 440.

2. [illegible]

3. [illegible] Paris, imprimé pour Henri [illegible]



A. Lunois. — Les galeries supérieures du théâtre Beaumarchais, lithographie originale.

Un séjour au Maroc, puis en Espagne acheva la guérison : il y était venu, en juillet, pour quelques jours : il y demeura six mois... Cadix ! Malaga ! Séville !...

Chose incroyable, et pourtant véridique, la bourse de voyage durait encore, seulement... elle maigrissait à vue d'œil. De temps à autre, une peinture ou un pastel se vendait, et l'artiste de bénir le Ciel qui lui accordait ainsi une prolongation de séjour !

Mais tout passe... Un jour vint qu'il fallut dire adieu à l'Andalousie, et quand Lunois rentra à Paris, s'il logeait, comme Gil Blas, le diable dans sa bourse, il avait en revanche l'œil tout empli de lumière, la main légère et sûre, l'esprit ouvert et riche d'acquit.

Et la production commença...

ÉMILE DACIER.

(*A suivre.*)



BIBLIOGRAPHIE

Les collections d'œuvres d'art françaises du XVIII[e] siècle appartenant à S. M. l'Empereur d'Allemagne roi de Prusse. — Histoire et catalogue par Paul Seidel [illegible] MM. Paul Vitry et J.-J. Marquet de Vasselot. Eaux-fortes et dessins [illegible] et Devrient, éditeurs, Berlin et Leipzig.)

[illegible] conservateur des collections d'œuvres d'art de S. M. l'Empereur d'Allemagne [illegible] l'organisateur de l'exposition du pavillon impérial [illegible] publie aujourd'hui en français un livre d'histoire et de [illegible] pour nous. C'est un grand catalogue raisonné des [illegible] meubles, tapisseries, porcelaines et pièces décoratives de provenance [illegible] acquis au XVIII[e] siècle sous Frédéric le Grand et par [illegible] dans les châteaux du domaine royal de Prusse. L'ouvrage [illegible] remarquable introduction où se dessine en traits vifs la figure de [illegible] avec ses élans, ses retours, ses curiosités et ses [illegible] descriptions détaillées, commentées et appuyées de [illegible] de Watteau, de Chardin, de Boucher, de Raoux, de de Troy, [illegible] de Pater, des Coypel, des van Loo, de Pesne et de bien [illegible] Adam, de Bouchardon, de Pigalle, de Houdon, etc., etc. [illegible] suite et sans hâte tous les morceaux souvent très [illegible] consulte et rapproche les documents d'origines diverses; [illegible] scientifique et il traite un sujet à peine effleuré [illegible] toucher en nous révélant, ou à peu près, des manifes[illegible] longtemps oubliées et comme retrouvées soudain. Il [illegible] collaborateurs, MM. Paul Vitry et J.-J. Marquet de Vasselot [illegible] en une excellente forme française et l'ont mis à même [illegible] communications, ainsi qu'il se fait un devoir de [illegible]

[illegible] beaucoup en valeur intrinsèque et en magnificence les [illegible] Quatorze eaux-fortes et soixante-seize [illegible] en illustrent documentairement les pages. Peut-être [illegible] point de vue de l'intime compréhension [illegible] interprétations du peintre graveur, artiste d'ailleurs

habile et distingué. Mais il nous plaît d'insister, surtout, sur le beau caractère d'une publication vraiment importante et à laquelle on devra se référer en mainte occasion.

L. de Fourcaud.

Eugène Boudin, sa vie et son œuvre, par Gustave Cahen. — Paris, Floury, 1900, in 4°.

Gustave Cahen vient de consacrer à Eugène Boudin un magnifique volume, enrichi d'une préface par Arsène Alexandre, d'un frontispice à la pointe-sèche par Paul Helleu, d'un essai d'eau-forte par Eugène Boudin, de huit eaux fortes par Loys Delteil, qui a bien compris le sentiment impressionniste du maître, de nombreuses héliotypies, et édité avec beaucoup de soin et de goût par Floury et Marty.

Le lecteur trouvera dans cet ouvrage, non seulement une excellente étude sur Boudin, mais encore une foule de lettres du peintre et de ses amis, qui éclairent d'un jour nouveau l'histoire artistique de ces cinquante dernières années, et apprennent nombre de détails intéressants et amusants sur Millet, Courbet, Jongkind, Claude Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Fantin-Latour, Ribot, Puvis de Chavannes, etc.

Le livre est complété par le récit de l'inauguration du monument de Boudin à Honfleur, le 8 août 1900, sous la présidence de M. Roger Marx, délégué du ministre de l'Instruction publique, et par les *Carnets* d'Eugène Boudin, où l'on peut retrouver l'*esthétique* du peintre, si ce mot n'est pas trop gros pour exprimer les idées d'un homme aussi modeste, et qui ne s'appréciait certainement pas à sa juste et grande valeur.

Georges Riat.

Le trésor de Pétrossa, historique, description, étude sur l'orfèvrerie antique, par A. Odobesco, professeur d'archéologie à l'Université de Bucarest. Ouvrage publié sous les auspices de S. M. le roi Charles Ier de Roumanie. — Paris, J. Rothschild, 1900, gr. in-folio.

Le trésor de Pétrossa, que les visiteurs du musée du Louvre ont pu admirer dans une des salles du département des antiquités grecques et romaines, effectuait cette année son deuxième voyage à Paris.

Il y était venu déjà lors de l'Exposition de 1867 et, au palais du Champ de Mars où il avait été déposé, une vitrine blindée avait été construite tout exprès pour le recevoir et le faire rentrer chaque nuit dans une caisse de fer.

Le pavillon officiel de la Roumanie de la rue des Nations ne présentant pas les mêmes conditions de sécurité, les douze pièces dont se compose actuellement le célèbre trésor furent confiées au musée du Louvre où l'on a pu l'examiner à loisir.

Il paraît superflu de retracer ici l'histoire curieuse et singulièrement mouvementée de ces magnifiques objets d'art, depuis leur découverte, en 1837, par deux paysans valaques qui tiraient de la pierre sur les pentes du mont Istritza. Notre collaborateur, M. Étienne Michon, conservateur adjoint au musée du Louvre, leur a consacré une étude très complète dans le *Bulletin* du 2 juin dernier, où l'on trou-

[illegible] aventures », un examen détaillé de chacune [illegible]

[illegible] à signaler une belle et savante publication, bien [illegible] propos l'étude où l'on a mis en œuvre les documents [illegible] années sur le sujet par M. Odobesco, ancien ministre de [illegible] Roumanie, professeur d'archéologie à l'université de [illegible] en 1895.

[illegible] trois parties : la première consacrée à la découverte, à [illegible] du trésor ; la deuxième à la description des pièces ; [illegible] considérations archéologiques, artistiques et historiques suggérées [illegible] des questions se rattachant de près ou de loin à son sujet.

[illegible] de M. Odobesco lui ayant fait explorer les principaux musées et [illegible] collections d'Europe, il a pu y puiser en même temps tous [illegible] illustration unique : plus de 372 reproductions, dont un bon [illegible] en chromolithographie et en héliogravure, complètent ce splendide [illegible] des plus remarquables et comme document archéologique, et [illegible] typographique.

La peinture allemande au XIX siècle, par le marquis DE LA MAZELIÈRE. — Paris, [illegible] 1900 [illegible] in-8.

[illegible] pour l'Allemagne d'une merveilleuse fécondité : un [illegible] à constater l'avance prise par les voisins, puis [illegible] et parfois désordonnée pour regagner le temps perdu ; et cela, [illegible] de la vie.

M. [illegible] en cette même *Revue*, a parlé, avec sa haute compétence, des [illegible] peinture allemande exposées naguère au Grand Palais des Champs-[illegible] qu'on puisse, pour une peinture si près de nous, écrire autre [illegible] rendus et la faire entrer dans l'histoire ?

[illegible] le travail, peut-être prématuré, qu'a tenté M. le marquis de la [illegible] nous de le dire, avec tous les atouts dans son jeu : [illegible] des artistes et des œuvres et recherches minutieuses remontant, [illegible] partie qui n'est pas le moindre intérêt de l'ouvrage, jusqu'aux [illegible]

[illegible] — la plus considérable, comme on pense — l'auteur a [illegible] la netteté qui lui était permise par les groupements des [illegible] d'un grand nom. Portraitistes, avec Lenbach ; peintres de [illegible] et Liebermann ; peintres religieux, avec Gebhardt et F. von [illegible] l'école allemande par excellence, — avec Bœcklin, Max [illegible] Stuck, etc., tous ont leur place en ce gros livre, dont [illegible] augmentent encore l'incontestable intérêt.

E. D.

Le gérant : H. Gou[illegible]

[illegible] CHARLES HERISSEY

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 40

(Juillet 1900.)

N° 41

(Août 1900.)

N° 42

(Septembre 1900.)

N° 43

(Octobre 1900)

N° 44

(Novembre 1900.)

N° 45

Décembre 1900.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 40

Juillet 1900.

N° 41

(Août 1900.)

N° 42

(septembre 1900)

N° 43

(Octobre 1900.)

N° 44

Novembre 1900

N° 45

(Décembre 1900.)

[illegible] IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Paraissant le 10 de chaque mois

COMITÉ DE PATRONAGE DE LA FONDATION

[illegible]

MM.

H. DELABORDE, [illegible]

DELAUNAY-BELLEVILLE, [illegible]

DERVILLE, [illegible]

[illegible] FRANQUEVILLE, [illegible] et politiques.

MM.

GRÉARD, de l'Académie française, Vice-Recteur de l'Académie de Paris.

LABEYRIE, Gouverneur du Crédit foncier.

Alfred PICARD, Commissaire général de l'Exposition universelle de 1900.

Alfred SOMMIER.

Marquis de VOGUÉ, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, ancien Ambassadeur.

Directeur : JULES COMTE

PRIX DE L'ABONNEMENT

Édition ordinaire

Paris	Un an, 60 francs.	— Six mois, 31 francs.	— Trois mois, 16 francs.
Départements	Un an, 65 francs.	— Six mois, 33 francs.	— Trois mois, 17 francs.
Union postale	Un an, 72 francs.	— Six mois, 38 francs.	— Trois mois, 20 francs.

Le numéro vendu isolément, 7 fr. 50

Édition des Amateurs

Paris	Un an, 120 francs	*Pour cette édition, il n'est accepté que des abonnements d'un an, datant du 1er janvier.*
Départements	Un an, 125 francs	
Union postale	Un an, 135 francs	

LE BULLETIN DE L'ART

Ancien et Moderne

SUPPLÉMENT HEBDOMADAIRE DE LA « REVUE »

Le *BULLETIN* [illegible] au courant des découvertes, des expositions, du mouvement [illegible] musicales, des applications photographiques ; en un [illegible] à l'art et à la curiosité.

[illegible] *gratuitement* [illegible] de la *Revue*.

Un Numéro : 50 centimes

ABONNEMENT ANNUEL : FRANCE, 12 francs. — ÉTRANGER, 15 francs

[illegible] Bureaux de la REVUE et du BULLETIN, 28, rue du Mont-Thabor. *L'Adminis-* [illegible] *les chèques, mandats poste,* [illegible] *M. l'Administrateur.*

[illegible] LIBRAIRIE DU FIGARO, hôtel du Figaro, Paris.



